REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXV * 1956 * 1-2-3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

Les parties romanes de la cathédrale de Tournai

Problèmes de date et de filiation

Le transept et la nef de la cathédrale de Tournai posent un double problème qu'à mon sens on n'a pas élucidé de façon satisfaisante: celui de leur âge et de leur filiation. Comme la première de ces questions soulève des controverses, tandis que la seconde attend encore une réponse catégorique, j'ai eu l'idée d'entrer en lice et l'ambition de résoudre l'énigme. Si mes opinions ne méritent pas de rallier tous les suffrages, elles auront du moins apporté quelques éléments supplémentaires à notre connaissance d'un édifice justement célèbre qui, par surcroît, a peut-être exercé une profonde influence sur plusieurs, et non des moindres, des premières églises gothiques françaises (1).

On n'est pas d'accord sur les dates de construction, faute de textes péremptoires. Il convient donc de remettre en lumière les documents écrits dont nous disposons, avant de discuter les théories énoncées par mes prédécesseurs. Ce sera chose facile puisque le regretté Paul Rolland les a déjà cités et savamment commentés (2). Enumérons les dans l'ordre chronologique.

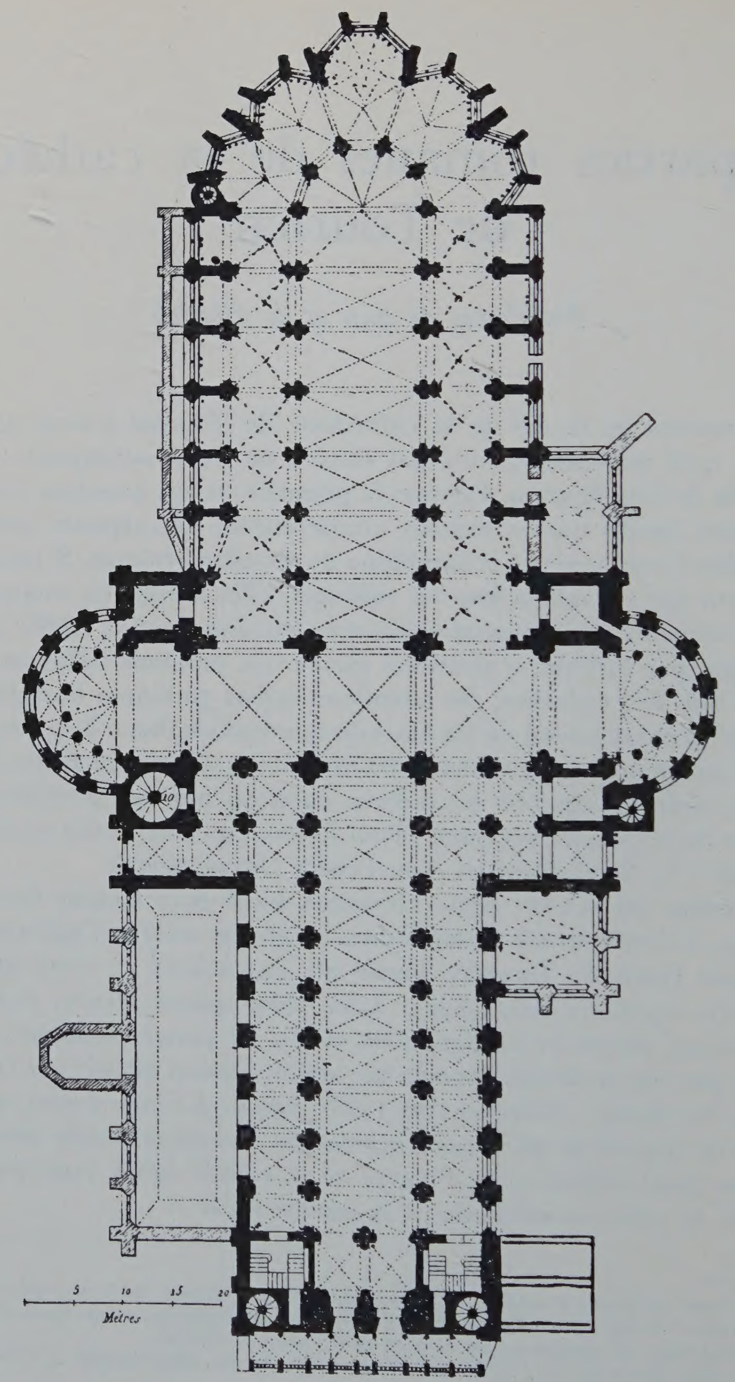
Au début du XVII[e] siècle l'historien local Jean Cousin écrivait (3) : « L'année...1110 furent mis les fondemens du chœur nœuf de l'église cathédrale » de Nostre Dame de Tournay, lequel n'a esté achevé et voûté que quatre » vingts ans après ou davantage... L'an 1145, quand Henry, chanoine de » de Tournay, receut la révélation de la Vie de sainct Eleuthère... l'édifice » n'estoit pas encore fermé, car cela luy advint passant au soir par la fabrique » nœufve du chœur... Environ l'an 1198 l'évêque Etienne donna une bonne » somme de deniers *in opus majoris ecclesiae, ad formandam decenter testudinem sive* » *celaturam ipsius ecclesiae*, pour l'œuvre de la grande église, pour former pro- » prement la voûte ou estofferie de la mesme église ».

---

(1) Je me donne le plaisir d'exprimer ici ma gratitude au Professeur S. Leurs, qui eut l'extrême complaisance de me faire bénéficier de sa science bibliographique, et au Chanoine A. Feyen qui voulut bien me donner toutes facilités pour examiner l'édifice.

(2) P. Rolland, *Chronologie de la cathédrale de Tournai*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, IV (1934), 108 sqq.

(3) *Hist. de Tournay* (Douai, 1619-1620), III, 163. Cf. Rolland, op. cit., 135.



Plan de la Cathédrale de Tournai

En fait c'est le 21 avril 1141 que la biographie du premier évêque du siège fut révélée au chanoine Henri, alors que ce dernier passait « per novam fabricam ecclesie Sancte Marie ». Nous sommes redevables de ces précisions à une chronique presque contemporaine: les *Historiae Tornacenses* rédigées quelques années après l'évènement (1). Soit dit entre parenthèses, je soupçonne Cousin d'avoir sollicité ce texte en le traduisant par «fabrique neuve du chœur», car je suppose qu'en l'occurrence cette chronique lui servit de source. Quant au mot *fabrica*, on ne peut le traduire ici que par bâtiment ou chantier de construction. La même version – c'est à dire la seconde – de la *Vita Eleutherii* nous atteste au surplus qu'en 1141 une porte s'ouvrait au flanc nord de l'église, à l'emplacement de la porte Mantille de la basilique carolingienne (2).

En 1146 le diocèse de Tournai, depuis longtemps uni à celui de Noyon, en fut définitivement disjoint et recouvra son autonomie. Trois ans après on inhuma l'évêque Anselme devant le maître-autel de sa cathédrale (3). Entre 1152 et 1154 le monétaire Evrard de le Vigne donna un calice qu'on devait utiliser sur le maître-autel lui-même, pendant la grand'messe (4). En 1160 on ensevelit devant l'autel Saint-Jean-Baptiste un abbé de Saint-Martin de Tournai nommé Gautier (5). Le 9 mai 1171 l'archevêque de Reims procéda solennellement à la dédicace de l'édifice, en présence de plusieurs évêques (6).

Le rédacteur d'un acte écrit entre 1169 et 1179 a mentionné l'autel Sainte-Catherine dont on sait que, sous l'Ancien Régime, il se dressait dans l'hémicycle du croisillon nord (7). Un autre acte, daté de 1174, nous révèle l'existence des autels Sainte-Marie-Madeleine, Saint-Michel, Saint-Jean- Baptiste et Sainte-Marguerite (8). En 1193 l'évêque Etienne modifia la répartition des revenus attachés au service de cinq autels et, ce faisant, s'exprima de la façon suivante: « Quinque sacerdotes qui, in altaribus gloriosæ Virginis... » Mariæ extra chorum, beati Michaelis, beati Joannis Baptistæ, beatæ Mariæ » Magdalenæ, beatæ Margaritæ intra ipsius ecclesiæ septa constructis, quotidie » divina teneantur officia celebrare » (9). Nous savons par ailleurs que l'autel Sainte-Marguerite se trouvait dans le croisillon nord, sans doute dès le XIIe siècle puisque son emplacement nous est attesté par des peintures romanes,

(1) *Historiæ Tornacenses*, éd. G. Waitz dans les *Monum. Germaniæ hist., SS.*, XIV, 328. Cf. Rolland, 133.
(2) Rolland, ibid. et 145.
(3) Rolland, 126.
(4) et (5) Ibid.
(6) Ibid., 123.
(7) Ibid., 125.
(8) Ibid., 121.
(9) Miraeus et Foppens, *Opera diplomatica et hist*. (Bruxelles, 1723), II, 1336. Cf. Rolland, 116 et 121.

apposées probablement peu après l'année 1200 et retraçant la légende de cette martyre sur les murs du transept. Il est probable qu'à l'origine l'autel Saint-Michel faisait pendant au précédent dans le bras méridional, sur la foi de peintures murales contemporaines des précédentes ([1]), et, si l'autel Saint-Marie-Madeleine jouxtait l'autel Sainte-Marguerite à l'âge moderne, on peut conjecturer sans témérité qu'il n'avait jamais changé de place. Quant à l'autel de la Vierge, sa position reste imprécise puisqu'on s'est contenté de nous dire qu'on l'avait fixé hors du chœur des chanoines ([2]).

En 1192 l'évêque Etienne, prenant possession de son siège, constatait que les travaux de construction étaient interrompus ([3]). Aussi résolut-il de les reprendre afin d'achever l'édifice. Dans ce but il racheta pour dix ans, à compter de l'année 1199, les revenus du winage de l'Escaut dont il destinait un quart « in opus majoris ecclesie, ad faciendam et formandam decenter » testitudinem sive celaturam ipsius ecclesie ». Cette phrase, tirée d'une charte épiscopale de novembre 1198 ([4]) et fidèlement transcrite par Cousin, nous prouve que ce dernier savait, au moins parfois, puiser ses informations aux meilleures sources. Il faut croire que le succès couronna les efforts du prélat, puisqu'en 1213 ou 1214 on procéda à la dédicace de la basilique ([5]). Cependant, si le gros œuvre était sans doute conduit à terme, il restait alors à lui apporter un complément qu'on n'a pas pris soin de définir ([6]).

Examinons les diverses interprétations qu'on a données de ces renseignements et les conclusions qu'on en a tirées. Selon M. Ernst Gall, qui écrivait à une époque où, les archives du chapitre étant insuffisamment explorées, l'on devait surtout tabler sur les éléments stylistiques, le monument fut conçu vers 1130-1140, la nef achevée vers 1160, les croisillons élevés entre 1160 et 1180,

---

([1]) Voir sur ces peintures le chanoine J. Warichez, *La cathédrale de Tournai* (Bruxelles, 1934, *Ars belgica*, fasc. I), I, pl. 62-65.

([2]) Je pense que le rédacteur de ce texte a voulu dire que les cinq autels étaient tous situés dans l'église (« intra ipsius ecclesie septa »), ce qui me semble aller de soi, et qu'il ne s'est donné la peine de préciser, et encore approximativement, que l'emplacement du premier, c'est à dire du plus important.

([3]) « Pendebant opera interrupta », selon un texte cité par le chanoine J. Warichez dans son livre: *Etienne de Tournai et son temps* (Tournai-Paris, 1937), 405.

([4]) Rolland, op. cit., 109.

([5]) Ibid., 108, et le F. Memoire-Marie, *La chronologie de la cathédrale de Tournai*, dans les *Annales de la Fédération archéol. et hist. de Belgique*, congrès de Tournai (1949), II, 551. Etienne ne se contenta pas de bâtir, il enrichit aussi le mobilier du sanctuaire au moyen de plusieurs œuvres d'art de grand luxe (Rolland, 111).

([6]) On lit dans un acte passé vers 1218 qu'alors « absoluta fuit ecclesia Tornacensis aut ejus bona pars ». Ce texte fut inséré dans les *Notæ hist. pro Ecclesia Tornacensi*, recueil daté de 1640 et compilé sur les cartulaires. Cf. le F. Memoire-Marie, loc. cit.

puis voûtés vers 1198 [1]. Mieux informés, ses successeurs ont proposé des chronologies différentes. M. Charles Seymour pense que le chantier de la nef, peut-être pas ouvert lors du synode diocésain de 1135, l'était certainement en 1141 et que le transept accuse la décade 1150-1160 [2]. M. Stan Leurs, reportant la pose de la première pierre à 1110, admet qu'on s'attaqua d'abord au chœur, qu'on le délaissa rapidement pour aborder la nef, qu'en 1146 ou peu après on revint au sanctuaire et qu'on se mit à besogner au transept, enfin que le gros œuvre était debout: pour le premier en 1149, pour la nef en 1146, pour le dernier en 1160, sans préjudice des modifications apportées vers 1199 [3]. M. Simon Brigode, fixant aussi la pose de la première pierre aux environs de 1110, estime qu'il fallut une trentaine d'années pour élever la nef, que le transept et le chœur suivirent, enfin que le remaniement des travées droites dans les croisillons ne peut avoir été imaginé avant la fin du XIIe siècle [4]. Ces divergences donnent une idée de la difficulté du sujet. Encore me suis-je tenu aux opinions les plus autorisées. Il est temps maintenant d'analyser quelques théories dont les auteurs ont serré la question de plus près.

Paul Rolland croyait, sur la foi de Cousin, qu'on s'attaqua d'abord au chœur en 1110, puis qu'on l'abandonna au profit de la nef [5]. On aurait élevé simultanément la nef, achevée l'an 1141 [6], la base des tours du transept et les deux étages inférieurs du mur ouest des deux travées de transept jouxtant la croisée. Le rétablissement du siège de Tournai, l'an 1146, eût incité la fabrique à rouvrir la zone orientale du chantier; à cette occasion l'on aurait érigé les murs du transept est complété le chœur [7]. On eût terminé pour la consécration de 1171 les hémicycles des croisillons, – voûtes comprises –, l'étage inférieur de la tour-lanterne, enfin les portails latéraux de la nef – c'est à dire les portes Mantille et du Capitole –, tandis que les quatre tours des croisillons se trouvaient déjà montées à mi-hauteur. En dernier lieu la

(1) E. Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I (Leipzig, 1925), 196-201.
(2) Ch. Seymour, *Notre-Dame of Noyon in the XIIth cent.* (New Haven, 1939, *Yale hist. publications*, hist. of art, fasc. I), 124.
(3) Chanoine J. Warichez et St. Leurs, *De kathedraal van Dornik* (Bruxelles, 1934, *Ars belgica*, fasc. I), 21.
(4) S. Brigode, *Les églises romanes de Belgique* (Bruxelles, 1943), 23.
(5) Voir son op. cit., 108-137.
(6) Lors de la vision du chanoine Henri. P. Rolland (p. 133) a traduit *nova fabrica* par bâtiment neuf et croyait que l'existence, sous la même date, de la nouvelle porte Mantille postulait l'achèvement de la nef.
(7) Selon P. Rolland le chœur était probablement achevé lorsqu'on ensevelit l'évêque Anselme devant le maître-autel (1149), de même que le transept lors de l'inhumation de l'abbé Gautier devant l'autel St-Jean-Baptiste (1160), tandis que la donation d'Evrard de le Vigne prouve que les offices se déroulaient régulièrement dans le chœur en 1154.

campagne délimitée par les années 1199 et 1214 aboutit au remaniement de l'étage inférieur de la lanterne et du triforium dans les travées droites du transept, à la pose de voûtes sur ces travées et probablement sur le chœur.

Le chanoine Raymond Lemaire, que cette théorie laissait insatisfait, en a proposé une autre ([1]). Constatant que l'évolution de l'architecture en Belgique était alors beaucoup plus lente qu'en France, il refuse d'admettre qu'on ait pu avoir l'idée de voûter d'ogives le transept et d'y lancer des arcs brisés avant la fin du XII[e] siècle. Il croit donc que la consécration de 1171 s'appliquait à la nef, tandis que celle de 1213-1214 concernait le transept. A son avis les croisillons furent deux fois modifiés en cours d'exécution. D'abord conçus d'après le modèle de la nef, ils furent ensuite mis en état de recevoir des voûtes d'ogives sexpartites et dotés de croisillons demi-circulaires, mais ce n'est pas avant l'année 1200 environ que, consécutivement à un nouveau changement de programme, l'on aurait planté la tour centrale et qu'on eût lancé deux croisées d'ogives simples sur les travées droites. Le F. Mémoire-Marie, fixant l'ouverture du chantier au lendemain du rétablissement du siège épiscopal, c'est à dire aux alentours de 1150, adopta la thèse du savant professeur et l'appuya d'un argument tiré de l'examen des combles ([2]) car ,contrairement à l'opinion de Rolland, il est persuadé que les travées droites des croisillons n'étaient point encore couvertes à l'avènement de l'évêque Etienne ([3]).

L'un des éléments principaux de la thèse de Paul Rolland était qu'au XII[e] siècle on dota la basilique d'un chœur monumental, presque semblable à chacun des croisillons qui l'accompagnaient ([4]). On s'est parfois étonné, à juste titre d'ailleurs, que ce sanctuaire ait été remplacé de fond en comble dès 1243-1255 et que nul vestige incontestable n'en soit actuellement visible ([5]). M. Elie Lambert en doute également. Il a même proposé une chronologie en quelque sorte révolutionnaire ([6]). Estimant que les parties basses du transept

---

([1]) Le chanoine Lemaire a exposé ses idées en deux ouvrages: *La restauration de la cathédrale de Tournai*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XII (1942), 51-54, et XIII (1943), 69; puis dans *De romaansche bouwkunst in de Nederlanden* (Bruxelles, 1952, *Verhandelingen van de Koninkl. vlaamse acad. voor wetenschappen...*, kl. der schone kunsten, fasc. VI), 146.

([2]) Voir son op. cit., 545 sqq.

([3]) Je discuterai plus loin les arguments tirés du monument lui-même et produits, tant par le chanoine Lemaire et le F. Mémoire-Marie que par P. Rolland. Cette fois-ci je note seulement que le F. Mémoire-Marie doute, non sans quelque raison, de la valeur du témoignage des *Historiæ Tornacenses* relativement à la vision du chanoine Henri.

([4]) Voir Rolland, op. cit., 114 sqq., 121, 135-136 etc.

([5]) Cf. notamment le chanoine Lemaire, *Romaansche bouwkunst*, loc. cit.

([6]) E. Lambert, *La chronologie de la cathédrale de Tournai*, dans *L'art mosan* (Paris, 1953, *Bibl. générale de l'Ecole des hautes études*, VI[e] section), 81 sqq.

et que les hémicycles des croisillons portent la marque du début du XIIe siècle, tant par leur lourde structure que par le style de leurs chapiteaux, il les considère comme le résultat de la campagne amorcée, selon Cousin, vers 1110 et pense que la nef, ajoutée postérieurement, était probablement conduite à son terme lors de la consécration de 1171. A son sens on eût attendu l'année 1199 pour compléter le transept, ce sur quoi tout le monde est à peu près d'accord. Quant au chevet, il le tient pour le seul élément de l'église du XIe siècle qu'on eût conservé, quitte à le retoucher vers 1110 (1). Enfin M. Georges Gaillard, acceptant la dernière proposition de la théorie, est revenu pour le reste à une opinion voisine de celle de la majorité de ses devanciers: nef bâtie vers 1130-1140, transept amorcé en 1146 ou peu après, terminé pour 1171 et voûté vers 1200 (2).

Reprenons le problème et efforçons-nous de résoudre les principales questions qu'il pose. Les réponses contradictoires qu'on a présentées jusqu'ici témoignent de sa très grande difficulté. Les textes, on l'a constaté, nous renseignent si mal qu'on n'a pas encore pu se mettre d'accord sur l'interprétation à leur donner. Reste le monument lui-même, mais il est assez rebelle au déchiffrement. Les remaniements, mutilations et additions qu'il a subis dès sa jeunesse y sont pour beaucoup. Il faut avouer aussi qu'il est déroutant par ce qu'il a d'exceptionnel. Il ne ressemble à aucun autre et, s'il ne fait pas vraiment figure d'étranger en sa patrie, il a peu l'air d'une création indigène. Il tranche avec l'architecture traditionnaliste et archaïsante des pays scaldiens et de la Flandre: architecture qui, se dégageant péniblement de l'emprise carolingienne, demandait encore des leçons aux contrées voisines les plus favorisées – les territoires rhéno-mosans, le royaume anglo-normand, puis le bassin de la Seine et la région picarde –, en attendant de conquérir enfin son autonomie, mais en plein XIIIe siècle seulement. Avant de proposer une chronologie acceptable on se demande si l'on a le droit de choisir pour bases les normes qui avaient cours en Artois et Picardie – contrées déjà retardataires à l'égard de l'Ile-de-France et de la Champagne –, ou s'il ne vaut

(1) M. Lambert (p. 82) se demande si la « fabrique neuve du chœur » désignait « l'espace réservé au chœur des chanoines, ou bien la partie centrale du chevet terminée ou non en abside ». Nous n'avons pas à nous en préoccuper car la citation qu'il a faite, empruntée à Cousin, diffère du texte des *Historiæ Tornacenses*, dont l'auteur n'a pas précisé quelle partie de l'édifice était en cours de construction l'an 1141 ou venait alors d'être achevée.

(2) G. Gaillard, *Chronologie de la cathédrale de Tournai*, communication présentée au congrès des sociétés savantes de Lille (1955).
Je me fais un plaisir d'exprimer ma gratitude à l'auteur qui a bien voulu me communiquer une copie de son mémoire avant de le publier.

pas mieux se rapporter à l'évolution, plus lente encore, qui caractérisait alors le domaine flamand et la zone de l'Escaut. Quoi qu'il en soit, ces considérations nous invitent impérativement à respecter les lois d'une prudence attentive.

*

* *

Au début du XIII[e] siècle la cathédrale se composait d'une nef, d'un transept et d'un sanctuaire, lequel disparut bientôt presque totalement pour faire place à l'énorme chœur bâti de 1243 à1255 et encore debout aujourd'hui (¹). La nef, large de plus de 9 mètres et haute de 26, est l'une des œuvres les plus grandioses des architectes romans. Elle ne vaut pas seulement par son ampleur et sa puissance, mais aussi par son équilibre, ses harmonieuses proportions et l'originalité de son ordonnance. Sa coupe en long est celle d'un viaduc à quatre étages où deux rangées d'arches, aussi hautes et larges les unes que les autres, sont surmontées d'une arcature formant faux triforium et d'une série de fenêtres. Les lignes-maîtresses, accentuées par des cordons, sont horizontales puisqu'aucune membrure verticale, divisant les murs en travées, n'interrompt la continuité des éléments de la composition monumentale. A l'origine les bas-côtés et probablement les tribunes étaient voûtés, tandis que des plafonds couvraient la nef (²). Les dehors ne sont pas beaucoup moins caractéristiques. Trois rangs de fenêtres les ajourent, qui correspondent respectivement aux collatéraux, aux tribunes et à l'étage terminal. Les fenêtres du rang moyen alternent avec des baies aveugles, tandis que celles du rang supérieur sont réunies par une coursière dont le linteau s'appuie sur un grillage de colonnettes. Les éléments les plus remarquables de cet ensemble sont les deux séries superposées de baies, tantôt ouvertes, tantôt fermées, qui, se poursuivant avec continuité, répondent fidèlement à l'horizontalité de l'intérieur.

Eliminons la façade, dénaturée par de capitales modifications, mais notons que, selon le projet primitif, elle devait porter deux tours jumelles dont les assises basses ont seules vu le jour. Telles quelles, la nef et ses annexes accusent

---

(¹) Je n'ai pas voulu entreprendre ici une description détaillée de l'édifice, ce qui m'eût contraint de donner à cet opuscule les dimensions d'un volume. On voudra donc bien, si l'on en a besoin, consulter la monographie abondamment illustrée de l'abbé Warichez *(La cath. de Tournai*, t. I) dont M. S. Leurs a donné une version flamande dans la même collection: *De kathedraal van Dornik*, t. I.

(²) On voûta les tribunes en 1640, la nef en 1754, puis on dut renouveler les voûtes de celle-ci après les bombardements de 1940, mais il semble bien qu'on ait voûté d'arêtes les tribunes dès l'origine (cf. Lemaire, *Restauration*, 2[e] partie, 64).

le XII[e] siècle avancé, moins toutefois par leur structure que par leur décor (1). Ce dernier, appartenant en effet à un roman très évolué, nous invite par comparaison à taxer d'archaïsme la bâtisse proprement dite. La juxtaposition de colonnettes minces en files serrées sur les flancs de la basilique nous fournit un indice que la sculpture me paraît corroborer. Si nous négligeons les portails latéraux, ajoutés après l'achèvement du gros œuvre, les ornements sculptés qu'il nous faut considérer sont les chapiteaux des piles dans le vaisseau central. A vrai dire ces chapiteaux assez déroutants ont provoqué bien des divergences d'opinion. M. Vanuxem, qui les a étudiés en dernier lieu, les date de la première moitié, sinon du premier quart du XII[e] siècle. Il les a particulièrement apparentés à quelques épaves, ouvrées vers 1095-1115, de trois églises romanes du pays: l'abbatiale Saint-Bertin à Saint-Omer, les cathédrales d'Arras et Cambrai. Il y a justement reconnu les motifs typiques de ces édifices disparus et certaines similitudes de composition, qu'on retrouve sur d'autres produits des ateliers tournaisiens, sculptées jusqu'au milieu du siècle (2). Par leur facture plus vigoureuse et plus souple, nos chapiteaux témoignent cependant d'un art plus avancé que celui du groupe Saint-Omer-Arras-Cambrai (3). On peut les rapprocher également de chapiteaux anglais de la période 1100-1150, en raison de leur volume, qui évoque çà et là celui du chapiteau cubique, et de certaines ressemblances stylistiques (4). Mais ici encore le relief est plus prononcé, le faire moins sec et parfois gras.

Par son hétérogénéité le transept contraste avec l'unité de la nef. Chacun de ses bras se compose d'une travée double jouxtant la croisée, d'une travée étroite, serrée entre deux tours, et d'une demi-rotonde conçue à l'image d'une abside. Examinons séparément ces différents tronçons.

La nef débouche entre deux travées dont l'élévation fut d'abord quasi-calquée sur la sienne propre. Hâtons-nous de reconnaître qu'on limita la copie aux deux étages inférieurs du mur occidental des croisillons. Encore y a-t-on

---

(1) La simplicité du profil des arcades aux différents étages ne signifie pas grand'chose, car elle est conforme à des habitudes conservées dans la région pendant tout le XII[e] siècle.

(2) J. Vanuxem, *La sculpture du XII[e] s. à Cambrai et à Arras*, dans le *Bull. monumental*, CXIII (1955), 12-14.

(3) Probablement sous l'influence des sculpteurs sur métal des pays rhéno-mosans; cf. Lambert, *Chronologie*, 88.

(4) Visibles dans les feuillages et les rinceaux, dans le plumage stylisé des oiseaux et des monstres, dans certains ornements traités en méplat. Le sculpture romane de la cathédrale de Tournai, qu'on n'a pas encore étudiée de manière approfondie, continue de poser des problèmes difficiles. On apparente souvent les chapiteaux de la nef à ceux de l'Italie du N.. A mon avis le rapprochement ne se justifie que pour certains éléments, vraiment internationaux, d'une plastique et d'une iconographie caractéristiques de l'art roman en général: en particulier pour les monstres, empruntés au bestiaire fabuleux de l'Orient et diffusés à travers tous les pays d'Occident par les mêmes véhicules, les étoffes surtout.



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 1. — Tournai, cathédrale. Angle de la nef et du croillon S.

pris quelques libertés avec le modèle: dans le profil des arcades et dans les supports des baies de tribunes, qu'on rendit semblables aux piles du rez-de-chaussée. Et, si les chapiteaux des colonnes se conforment pour la plupart au type caractéristiques des chapiteaux de la nef, quelques uns, s'accordant au style très différent des chapiteaux des hémicycles, ont une corbeille étranglée à sa naissance au moyen d'un collier de feuilles plates qui rappelle d'autres chapiteaux romans: ceux de la crypte de la cathédrale de Canterbury, qui remontent aux environs de 1075 (1), et de l'abbatiale Notre-Dame de Boulogne, reconstruite au début ou dans la première moitié du XIIe siècle (2). Les petites fenêtres du troisième étage, ouvertes sur les combles latéraux, fournissent les éléments primordiaux d'un faux triforium qui serait identique à celui de la nef, si l'arcature que comporte ce dernier n'y faisait complètement défaut. Ces menues disparités n'auraient pas grande importance si la structure n'accusait une conception toute autre. Renonçant à l'élévation en viaduc, le maître d'œuvre encadra chaque travée par deux puissants piliers partant de fond, et la dédoubla en lançant en son milieu une colonne simple qui fuse jusqu'à l'appui des fenêtres hautes et s'arrête brusquement en cet endroit, sans porter la moindre charge. Ces dispositions appellent des voûtes d'ogives sexpartites qui ne virent sans doute jamais le jour. La distribution des colonnes adossées aux piliers confirme l'hypothèse (3). Quant aux chapiteaux de ces colonnes, ils relèvent aussi du même style que ceux des hémicycles.

Ces constatations me suggèrent les conclusions que voici. Si la structure des travées doubles témoigne d'une technique plus savante et d'un art plus évolué que la nef, les similitudes déjà notées dans le schéma et le décor de de l'une et des autres prouvent que la nef est seulement un peu plus âgée que le mur occidental des travées doubles. J'imagine donc qu'on bâtit ce mur au terme de la campagne de construction de la nef, mais à la suite d'un changement de programme: changement d'ailleurs partiel puisqu'il visait tout simplement à adapter l'ordonnance de la nef à un nouveau mode de couverture. Paul Rolland établit, d'une façon sans doute définitive, qu'on éleva les bas-côtés du transept, la base de la tour Brunin et de la tour de la

(1) G. Zarnecki, *English romanesque sculpture*, 1066-1140 (Londres, 1951), p. 26 et fig. 11.
(2) C. Enlart, *Les monum. anciens de Boulogne*, dans *Boulogne-s/Mer et la région boulonnaise* (Boulogne, 1899), I, 176.
(3) Déjà présentée par le chanoine Lemaire (op. cit., 1e partie, 54, et 2e partie, 55-58). Dans le projet primitif ces colonnes avaient pour objet de recevoir les mêmes charges que celles qu'on leur attribua dans la suite: le rouleau interne du doubleau pour la grosse colonne médiane, le rouleau externe pour les deux colonnettes encadrant la précédente, enfin les ogives pour les deux colonnes jouxtant le mur.

Treille en même temps que la nef (¹). Sa remarque corrobore mes conjectures. A la même époque l'équipe de sculpteurs qui avait ouvré pour la nef et ses annexes céda la place à une autre: celle peut-être qui allait travailler aux hémicycles.

On ne bâtit pas le mur occidental d'un seul jet. Il me paraît qu'on en remania d'abord les parties hautes par l'addition d'un triforium-couloir, monté au dessus du faux triforium embryonnaire que j'ai décrit tout à l'heure. A mon sens cette galerie ne peut s'expliquer que par le besoin qu'on éprouva de continuer jusqu'à la croisée le triforium des extrémités du transept, monté au même niveau. Elle est curieusement agencée puisqu'elle s'ouvre sous un linteau que soutiennent des colonnettes alternativement longues et courtes, serrées par surcroît l'une contre l'autre et se donnant ainsi les allures d'un jeu d'orgues ou d'une grille aux barreaux épais. Les fûts allongés n'ont assurément d'autre objet que de lier le faux triforium primitif au couloir supérieur, afin de donner l'illusion que ces deux organes, pourtant bien distincts, ne constituent qu'un étage unique. L'effet produit par cette bizarre et gauche composition n'est vraiment pas heureux. En tous cas les chapiteaux, revêtus de feuilles plantes et de volutes, offrent de telles similitudes stylistiques avec ceux du triforium des hémicycles que je suis fort tenté de leur attribuer à tous le même âge. Enfin le sommet du mur a été porté à un niveau plus élevé que le couronnement des murs de la nef et des hémicycles. Je pense que la substitution d'une croisée d'ogives simple à la voûte sexpartite projetée a motivé une pareille anomalie (²).

Au XIIIe siècle on éventra le mur oriental des travées doubles dans le le but de livrer passage au désambulatoire gothique. Cette transformation n'a quand même pas dénaturé l'ouvrage au point de supprimer toute trace des dispositions originelles. Les piles composées qui encadraient l'ensemble sont restées debout et Paul Rolland (³) a reconnu quelques vestiges de la colonne

(¹) Rolland, *Chronologie*, 131. La tour Brunin s'élève au flanc N.-O. du transept et celle de la Treille au flanc S.-O..

(²) Selon l'opinion du chanoine Lemaire *(Restauration*, 1e partie, p. 52) le mur O. des travées doubles, originellement semblable aux murs latéraux de la nef, fut aminci sur toute sa hauteur par suppression de la voussure supérieure des deux étages inférieurs d'arcades et par ablation des arcades du triforium, afin de dégager les colonnes tournées vers le vaisseau principal et de les prolonger jusqu'au sommet de la muraille. Cette étrange opération de chirurgie eût été tellement radicale qu'elle me paraît incroyable, d'autant que je n'en ai vu nul vestige. Un ravalement de cette ampleur aurait quand même laissé des traces visibles, malgré les crépissages et badigeonnages répétés de la maçonnerie. Comme il me semble difficile de contester que les piliers extrêmes et la colonne médiane de chaque travée double n'aient pas été bâtis en même temps que les murs, je conclus logiquement que les voûtes sexpartites furent projetées dès la naissance du transept et non après coup, selon la thèse de mon savant devancier.

(³) Rolland, op. cit., 119.

médiane. Sur les écoinçons des arcades gothiques se dessinent encore les cintres de baies jumelles murées: ultimes restes de tribunes établies au niveau de celles des hémicycles, et par conséquent bien plus haut que celles qui leur font vis-à-vis. Au dessus court un véritable triforium, lui aussi monté de plain-pied avec celui des hémicycles; ses baies sont rectangulaires et la plate-bande qui les coiffe repose sur des pillettes carrées, flanquées chacune par deux colonnettes. Ainsi, dans les travées doubles, l'élévation des murs différait très nettement entre le flanc occidental et le flanc opposé (1).

Les deux travées suivantes – celles qu'épaulent les quatre clochers – sont semblables et doivent être à peu près contemporaines des hémicycles, en raison de l'étroite parenté qui unit les chapiteaux des unes et des autres, et aussi des arcades creusées au pied des tours, bien plus hautes que celles des travées doubles, mais égales en hauteur à celles des rotondes voisines. Les piliers engagés qui délimitent les travées d'entre clochers soutiennent actuellement deux berceaux brisés à la clé, qu'on a tout l'air d'avoir lancés après coup (2) et qui ne s'adaptent guère à leurs supports (3). Ceux qui se rapprochent le plus de la croisée semblent appeler des voûtes d'ogives, eux aussi. Ici encore le programme fut modifié en cours d'exécution et la couverture ne répond pas au plan primitif.

La charpente des travées droites du transept trahit également d'importantes réfections quoique elle semble remonter au XIIe siècle ou au début du suivant. Elle se divise, sur chaque croisillon, en deux tronçons de structure disparate: l'un coiffant les berceaux d'entre clochers, l'autre s'étendant sur les voûtes d'ogives des travées doubles et posé sur des murs dont j'ai déjà signalé la surélévation. Chaque ferme, indépendante de ses voisines, est entretoisée par deux entraits retroussés, auxquels s'ajoutent une croix de saint André dans le premier tronçon et, dans le second, des contrefiches plantées en éventail (4). On est donc tenté de souscrire à le théorie de Paul Rolland et d'admettre avec lui que cette dualité résulte de la construction des voûtes d'ogives; celles-ci,

(1) Le chanoine Lemaire (loc. cit.) l'a déjà remarqué.
Les triforiums sous architrave des croisillons de Tournai ont assurément inspiré le triforium du transept à St-Bavon d'Aardenburg (Zélande) au XIIIe siècle; cf. L. Devliegher, *De St Bavokerk te Aardenburg*, dans le *Bull. van de Koninklijke Nederlandse oudheidkundige bond*, 6e série, IX (1956), coll 206.

(2) Rolland, (op. cit., 114) jugeait ces berceaux contemporains des voûtes d'ogives des travées droites. Ses arguments ne me semblent pas péremptoires.

(3) Ibid., 119.

(4) Ibid., 120-121, et le F. Memoire-Marie, *Chronologie*, 547 et 549-550. Voir sur les charpentes romanes de Belgique Lemaire, op. cit., 1e partie, 56-57.

étant établies à un niveau supérieur à celui des berceaux, auraient automatiquement contraint l'architecte à renouveler la moitié des combles du transept. Cependant le F. Mémoire-Marie doute de cette réfection puisque les murs de la tour-lanterne n'ont gardé nulle trace de solins prouvant l'existence d'une charpente antérieure ([1]).

Chaque croisillon aboutit à une demi-rotonde dont les étages ne correspondant pas à ceux de la nef, quoique leur hauteur totale ne dépasse pas celle du vaisseau principal. Leur structure est également dissemblable. L'hémicycle pourtant, environné d'un collatéral et de tribunes, se divise en quatre étages, mais il est voûté, lui et ses annexes, depuis sa naissance. Quatre rangs de baies s'y superposent: au rez-de-chaussée des arcades étroites et hautes, assises sur de fortes colonnes; au dessus les baies de tribunes et leurs colonnes trapues, puis un véritable triforium, enfin des fenêtres. Les lignes verticales prédominent bien qu'aucune liaison organique, rattachant ces parties les unes aux autres, n'y détermine un fractionnement en travées. Les différences avec la nef sautent aux yeux, et elles sont capitales. Elles résident essentiellement dans l'orientation des lignes-maîtresses, dans les proportions relatives des étages, dans la substitution de la colonne simple au pilier composé, dans le mode de couverture et le décor sculpté. Signalons aussi le triforium très caractéristique, dont le couloir s'ouvre sous un linteau continu, posé sur des colonnettes qui alternent avec des pillettes ([2]). En revanche on s'est efforcé de respecter à l'extérieur l'ordonnance générale de la nef, par l'établissement d'un comble en appentis au dessus des tribunes et d'une coursière sur l'appui des fenêtres hautes.

([1]) Les murs de la tour-lanterne, à son étage inférieur, sont creusés de quatre petits couloirs ne se rejoignant pas les uns les autres et dont les portes s'ouvrent dans les faces N. et S. de l'ouvrage, sous les combles du transept. Au dessous de ces portes des dalles plates, encastrées dans les murs de la tour et disposées en échelons réguliers, seraient des vestiges de solins d'après P. Rolland (op. cit., 120), ou des pierres utilisées durant la construction selon le F. Mémoire-Marie (op. cit., 547-548). J'y vois plutôt les marches d'escaliers rudimentaires à deux versants, permettant d'accéder aux couloirs. Il existe d'ailleurs, sur l'église sarde de Ste-Marie à Tratalias, des escaliers du même type, quoique moins grossiers, qui ouvrent accès aux combles au devant et au revers du mur de façade; cf. R. Delogu, *L'architettura del medioevo in Sardegna* (Rome, 1953, *Architettura delle regioni d'Italia*, fasc. I), 172.

([2]) Chacune de ces pillettes se compose d'un poteau carré flanqué de deux colonnettes. On retrouve cette alternance, mais sur un rythme différent, à la nef d'une prieurale du Vexin français: celle de Maule (Seine-et-Oise), bâtie entre 1090 et 1120; il s'agit cependant ici d'un faux triforium constitué par une arcature continue. Voir M. Anfray, *L'archit. normande: son influence dans le N. de la France aux XIe et XIIe siècles* (Paris, 1939), p. 158-159 et pl. 16. Le triforium tournaisien ressemble aussi aux arcades étroites qui tapissent le bas des murs dans quelques églises scaldiennes des Xe et XIe siècles: arcades retombant sur des colonnettes alternant avec des pillettes carrées. Exemples au chœur de St-Vincent à Soignies et de Ste-Gertrude à Nivelles; cf. Mgr. R. Maere et L. Delférière, *La collégiale St-Vincent à Soignies*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, VIII (1938), 15, 19, 24 et 26; A. Mottart, *La collégiale Ste-Gertrude de Nivelles* (Nivelles, 1954), 40-41.

Le collatéral est une annulaire étroite et voûtée d'arêtes, impropre par surcroît à la circulation puisque ses deux extrémités butent contre le mur des tours voisines. On a répété ces dispositions aux tribunes. Avec leur corbeille basse meublée de feuilles plates et de volutes, les chapiteaux des unes et de l'autre accuseraient une période assez reculée de l'art roman, si leur tailloir relativement mince ne me paraissait guère convenir à un âge antérieur au milieu du XII[e] siècle; ils rappellent certains chapiteaux du chœur dans la collégiale artésienne de Lillers ([1]), eux aussi posés sur de fortes colonnes.

Chaque hémicycle est couvert d'une curieuse voûte d'abside. Celle-ci se compose de fuseaux rayonnant autour de la clé du doubleau de tête et séparés par de lourdes membrures au profil rectangulaire. Bref elle épouse la forme d'un quartier de melon. Il en existe un autre exemplaire dans la région: à la fontaine qu'on bâtit, probablement peu avant 1180, dans le cloître de l'abbaye gantoise de Saint-Bavon. Cet édicule polygonal est coiffé d'une sorte de coupole nervée, assez grossière et où nous retrouvons, sur une moindre échelle, les fuseaux en éventail et les nervures plates de Tournai. La parenté ne se limite pas à la structure puisqu'elle s'étend au décor, les chapiteaux de la fontaine et du cloître ressemblant beaucoup à ceux de notre transept ([2]).

Je serai bref sur le chevet roman, dont nous ne pourrons pas dire grand'-chose tant que des fouilles ne nous auront pas révélé son plan. Nous n'avons guère le droit d'affirmer aujourd'hui que ses vestiges, répondant au même style que les croisillons, étaient donc à peu près du même âge. D'ailleurs les solins de la toiture de l'ancien sanctuaire, encore visibles sur la face orientale de la tour-lanterne, sont au même niveau que les combles du transept. En revanche le rez-de-chaussée des clochers élevés sur le flanc est des croisillons communique avec le déambulatoire gothique par des arcades dont les dimensions égalent celles des grandes arcades de la nef. Je me garderai de conclure à la contemporanéité des unes et des autres, d'autant que les chapiteaux à volutes des premières s'apparentent à ceux des hémicycles, mais j'en déduis que le chœur s'encadrait de collatéraux et que son élévation rassemblait à celle de la nef. Les traces d'arcs relevées sur le mur des travées doubles, dans les écoinçons des arcades du XIII[e] siècle, nous attestent l'existence de tribunes

---

([1]) Pas-de-Calais. Cf. P. Héliot, *Lillers*, dans le *Congrès archéol.* d'Amiens (1936), 584. Je pense que le chœur de cet édifice n'est pas antérieur au milieu du XII[e] siècle et j'ai récemment soutenu cette thèse dans un mémoire sur *La filiation de la collégiale de Lillers (Bull. de la Soc. des antiquaires de France*, 1955).

([2]) On a déjà fait ce double rapprochement. Cf. L. Ninane, *L'abbaye de St-Bavon à Gand: étude archéol.* (Gand, 1930, *Ecole des hautes études de Gand*, institut d'hist. de l'art et d'archéol., fasc. VI), 15, 52. 54 et 57.



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 2. — Tournai, cathédrale. Intérieur du croisillon N.

au dessus des bas-côtés. But d'un pélerinage alors très fréquenté, l'autel de la Vierge était en 1193 situé hors du chœur des chanoines. On ne peut guère lui assigner que deux emplacements convenables: le fond du sanctuaire et plus précisément l'abside selon M. Lambert (1), ou bien la chapelle d'axe, accessible par un déambulatoire, d'après l'opinion de Paul Rolland (2).

*

* *

On comprend aisément pourquoi la confrontation entre les textes, dont il me paraît inutile de souligner davantage l'insuffisance, et l'état actuel d'un monument composite dès l'origine a provoqué tant de divergences. Ici le langage des pierres nous semble singulièrement confus et plein d'obscurité, sinon de contradictions. Les changements répétés qu'on imposa au programme primitif et la disparition du sanctuaire roman justifient l'embarras des archéologues de nos jours. Efforçons-nous quand même de débrouiller le problème et, pour commencer, de nous représenter aussi fidèlement que possible la succession des principales campagnes de construction.

Paul Rolland croyait la nef antérieure au transept et fournit en faveur de sa théorie des arguments de valeur inégale (3). Résumons ceux qui me semblent les plus pertinents. L'un est tiré des travées doubles des croisillons où nous discernons aisément la volonté d'adapter l'ordonnance de la nef, conçue pour un vaisseau couvert en charpente, à un système de structure plus perfectionné, commandé par la voûte d'ogives. La nef, qui fournit le canevas, est donc logiquement préexistante. En outre les collatéraux du transept, semblables à ceux de la nef, furent érigés en même temps qu'eux ou très peu de temps après, en même temps aussi que la base de la tour Brunin et de la tour de la Treille. Or la dernière travée de ces collatéraux fut après coup gratifiée, au revers de la porte Mantille et de la porte du Capitole,

(1) Lambert, *Chronologie*, 85.
(2) Rolland, op. cit., 136.
(3) Ibid., 129 et 131. L'un de ces arguments est tiré de la comparaison entre l'horizontalisme de la nef et l'articulation verticale du transept. Il me paraît négligeable quoique l'articulation verticale, instaurée, puis généralisée dans les grandes églises du royaume anglo-normand et de la France septentrionale au cours du XIe siècle, constitue elle-même un progrès technique sur les compositions par tranches horizontales. En effet on continua d'appliquer l'ancien système, jusqu'à une période très avancée du siècle suivant, à de vastes églises dotées de tribunes ou d'un triforium. Je reviendrai tout à l'heure là-dessus, mais je note dès maintenant qu'à la collégiale de Lillers, déjà nommée, la nef articulée semble plus âgée que le chœur qui ne l'est pas. L'inarticulation n'apporte qu'une présomption et non une preuve d'antériorité.

d'un étage faisant corps avec l'étage du clocher voisin, étage lui-même bâti en liaison avec les hémicycles. Néanmoins, tandis que s'élevaient ces bas-côtés, l'on projetait déjà de terminer les croisillons en abside (1).

Si l'on bâtit la nef d'un seul jet et sans repentirs, la façade exceptée, le transept est le fruit d'un programme différent et plusieurs fois modifié en cours de route. L'unité stylistique de sa parure sculptée prouve toutefois que les travaux s'y étendirent sur un assez petit nombre d'années, sauf peut-être les voûtes des travées droites. On éleva pour commencer le mur ouest des travées doubles jusqu'au faux triforium inclusivement. J'ai déjà dit pourquoi cet ouvrage, où l'on s'efforça de moderniser le canevas de la nef, fut à mon sens exécuté au terme de la campagne de construction de celle-ci. Puis on passa aux travées suivantes et aux hémicycles. Cette tranche, confiée à un second ou troisième architecte, accuse une rupture radicale avec le schéma primitif, tant dans l'élévation que dans le mode de couverture. Elle a quand même commandé la composition des parties qu'on y ajouta dans la suite, ne serait-ce qu'en imposant son propre niveau pour les galeries supérieures. Après quoi, pensé-je, l'on monta le mur oriental des travées doubles et l'on gratifia leur mur ouest d'un triforium supplémentaire. Restait la couverture, sauf celle des rotondes, déjà posée. On avait en premier lieu projeté sur les travées droites de chaque croisillon une voûte sexpartite et une voûte d'ogives barlongue, mais on préféra finalement leur substituer un berceau lancé entre les clochers et une croisée d'ogives simple couvrant une surface carrée, ce qui provoqua la surélévation des murs goutterots de la travée double (2).

Que dire du chœur et de ses annexes? Rolland était persuadé qu'il reproduisait les données essentielles des croisillons (3). S'il en fut bien ainsi, je me demande pourquoi un édifice de cette ampleur et de cette qualité eût été remplacé de fond en comble dès l'année 1243, sans que les annales du pays nous eussent transmis l'annonce d'un accident quelconque qui aurait motivé un renouvellement total. Certains de mes devanciers (4) ont accueilli la théorie avec un scepticisme égal au mien. M. Lambert opina même pour la conservation du chœur du XIe siècle jusqu'au XIIIe. Deux objections se présentent

---

(1) Voir Rolland, op. cit., 134 et Lemaire, *Restauration*, 1e partie, 51-52.

(2) P. Rolland (ibid., 129 et 134) attribuait la simplicité ornementale du transept à l'influence de saint Bernard qui, sur la fin de sa vie, fut mêlé aux affaires de l'Eglise de Tournai. La conjecture me paraît gratuite car on ne voit rien de cistercien dans l'édifice et parce que cette simplicité est fort contestable, à l'égal de celle de la nef. Le F. Mémoire-Marie (op. cit., 553) est aussi sceptique que moi à cet égard.

(3) Rolland, op. cit., 113.

(4) Comme le chanoine Lemaire.

aussitôt. D'abord rien, dans ce qui nous reste du chevet roman, ne semble remonter au delà du XII[e] siècle avancé. Ensuite les travaux de construction de la cathédrale furent conduits d'ouest en est et, si le chœur antérieur était demeuré debout, le raccord entre l'un et l'autre aurait été visible. Or le plan ne décèle aucune des irrégularités de dessin qu'on y eût immanquablement rencontrées en pareil cas. Si l'on garda quelque chose du sanctuaire préroman, ce ne pourrait être que le fond: l'abside par exemple, mais cela me paraît peu probable. N'oublions pas enfin que l'on consacra la cathédrale à deux reprises: en 1171, puis en 1213-1214. La répétition de la cérémonie après un bref intervalle d'une quarantaine d'années me suggère une hypothèse plausible, que voici. Si la première dédicace s'appliquait à un monument dont une grande partie pouvait être déjà livrée au culte, la seconde ne trouvait sa justification que dans l'achèvement préalable du gros œuvre. Cela me fait douter que la dernière campagne de travaux se soit restreinte à la pose de voûtes sur les travées droites du transept et à l'exhaussement des tours latérales. J'imagine qu'on fit davantage. Quoi qu'il en soit, le chœur fut rebâti au XII[e] siècle, mais probablement sur des proportions moindres que le pensait Rolland.

Reste à dater les différents éléments de notre basilique. Avant d'échafauder un système cohérent et de proposer une chronologie acceptable, je crois devoir me livrer à quelques digressions préliminaires, afin de déterminer une filiation sur laquelle il y a encore beaucoup à dire. Cette excursion généalogique ne manquera d'ailleurs pas d'éclaircir les choses. Afin de la faciliter, je rappelle que, selon les textes, le chantier s'ouvrit vraisemblablement avant 1142, peut-être dès 1110, et qu'il se ferma définitivement au début du XIII[e] siècle.

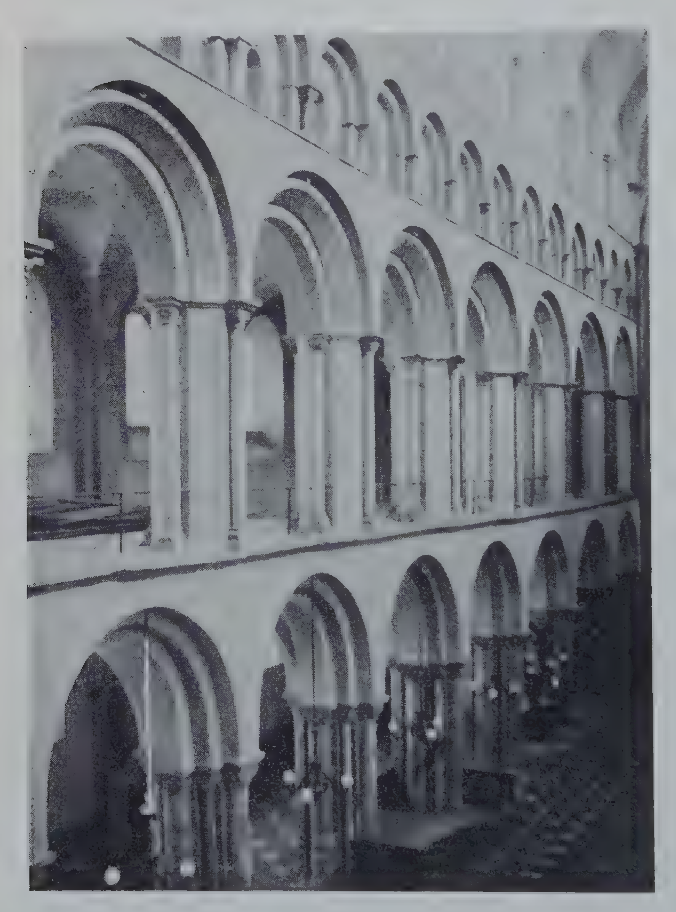
*

* *

Attaquons-nous d'abord à la partie la plus ancienne de l'église romane, c'est à dire à la nef. Paul Rolland y a relevé d'importantes affinités avec l'art de la France septentionale, mais considérait comme prépondérante l'influence du royaume anglo-normand, qui se serait manifestée notamment dans le faux triforium et dans la coursière extérieure (1). M. Anfray y reconnaît toutes les disposition caractéristiques de l'architecture anglo-normande: les vastes tribunes s'ouvrant par de larges baies sur le vaisseau central et enjambant la

(1) P. Rolland, *La cathédrale romane de Tournai et les courants architecturaux*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, VII (1937), 246-252 et 262-263; du même, *La technique normande du mur évidé et l'archit. scaldienne*, ibid., X (1940), 176 sqq. et 180 sqq.

première travée de celui-ci, le triforium, la coursière, la division en quatre étages etc. (1). Analysons à notre tour les éléments de la bâtisse. Nous examinerons ensuite la conception d'ensemble. Après quoi nous tirerons les conclusions.



Cliché P. Héliot
Fig. 3. — Tournai, cathédrale. Arcades de la nef

Les baies de tribunes, aussi hautes et larges que les grandes arcades des bas-côtés – en quoi elles développaient une tendance qui s'était déjà fait jour en quelques églises de Normandie et d'outre Manche (2) –, n'ont jamais été subdivisées en baies secondaires. Elles contreviennent ainsi à un usage déjà couramment implanté dans le nord-ouest de l'Europe lorsque s'ouvrit le XIIe siècle, mais pouvaient se réclamer de nombreux précédents, dispersés à travers la France du nord (3), la Flandre (4), la région scaldienne (5),

(1) M. Anfray, *L'archit. normande*, 74-82.
(2) Principalement à St-Etienne de Caen et à la cathédrale de Norwich. Les grandes baies de tribunes en France, en Angleterre et dans les pays scaldiens sont généralement bien moins hautes et pas toujours aussi larges que les grandes arcades du rez-de-chaussée.
(3) St-Martin de Tours (XIe s.), abbatiale de Clairmarais (Pas-dè-Calais, 3e quart du XIIe). Il est probable qu'à St-Remi de Reims les baies de tribunes furent dès l'origine refendues par une colonnette médiane, contrairement à ce qu'on croit d'habitude.
(4) Ste-Walburge de Furnes (XIIe s. probablement).
(5) St-Vincent de Soignies (fin du XIe s. ou début du XIIe).

la Normandie ([1]) et surtout la Grande-Bretagne ([2]). Les piles séparant à Tournai ces arches robustes sont octogones et flanquées chacune de quatre colonnettes monolithes de même forme, taillées dans le calcaire carbonifère du pays. Retenons ces supports massifs, compacts, cerclés d'un étroit collier au niveau des impostes et cantonnés de quatre minces colonnettes. Il y a là un contraste assurément volontaire entre leur lourde plénitude et l'élégante ténuité de leurs accessoires. Les piles de ce genre n'avaient guère cours alors sur le continent, et c'est en Angleterre que nous en devons chercher d'autres spécimens: aux tribunes du chœur de l'abbatiale – actuellement cathédrale – de Gloucester, qui remontent aux dernières années du XIe siècle, et aux grandes arcades du sanctuaire de l'abbatiale de Peterborough, elle aussi promue siège épiscopal, qui datent d'environ 1120 ([3]).

Les autres éléments de la bâtisse avouent des origines assez variées. Si j'hésite à coller une étiquette anglo-normande sur la tribune qui enjambe le narthex, entre la souche des deux tours projetées en façade, et sur le triforium, par contre les baies aveugles, logées dans les écoinçons du grand arc bandé entre la nef et le carré du transept ([4]), rappellent des baies pratiquées au même endroit en des monuments britanniques ([5]). Les tribunes établies au revers de la façade constituent un legs de l'architecture du haut Moyen Age, recueilli dans une foule d'églises romanes éparpillées à travers l'Europe occidentale et principalement dans celles qu'on a voulu gratifier de clochers jumeaux; comme ces derniers forment une colonie particulièrement dense en Angleterre et Normandie, l'hypothèse d'une filiation issue de ces contrées reste très vraisemblable ([6]). Le schéma du triforium, dont les baies sont à intervalles réguliers percées de petites fenêtres donnant sur les combles latéraux, se retrouve

---

([1]) St-Etienne de Caen (fin du XIe s.).

([2]) Où les exemplaires s'en échelonnaient entre la fin du XIe siècle et le milieu du suivant: cathédrales de St-Albans, Norwich, Gloucester (chœur), Southwell (nef), Carlisle (nef) et Kirkwall (chœur); abbatiales de Waltham (Essex), Tewkesbury (Gloucestershire, transept), Shrewsbury (nef), Selby (Yorkshire, nef) et Dunfermline (Ecosse, nef); prieurale de Blyth (Nottinghamshire), St-Botolph de Colchester, chapelle du donjon de la Tour de Londres. A quoi je dois ajouter la nef de l'ancienne cathédrale St-Paul à Londres: cf. G.H. Cook, *Old S. Paul's cathedral* (Londres, 1955), 30-31.

([3]) L'abbatiale de Peterborough fut commencée l'an 1118. On en acheva le chœur en 1140 ou 1143, la nef entre 1177 et 1194 mais, selon toute probabilité, les dernières travées de celle-ci et le transept étaient au moins très avancés en 1155. Voir Sir A. Clapham, *English romanesque archit. after the Conquest* (Oxford, 1934), 41, et T. S. R. Boase, *English art, 1100-1216* (Oxford, 1953, *Oxford hist. of English art*, t. III), 124. Les colonnes de Gloucester sont cylindriques, celles de Peterborough, tantôt cylindriques, tantôt octogones.

([4]) Voir Rolland, *La cath. de Tournai*, 251.

([5]) Abbatiale de Romsey (Hampshire). cathédrales de Norwich et de Southwell.

([6]) Cf. Rolland, op. cit., 250-251 et Anfray, *L'archit. normande*, 48-49 et 77.

en quelques églises romanes dispersées à travers l'Artois ([1]), la Normandie ([2]), le Maine, le Blésois et la Bourgogne ([3]), ce qui nous oriente plutôt vers les territoires franco-normands. En revanche, ouvertes ou aveugles, les arcades des trois étages inférieurs de Tournai furent dotées de ressauts qu'on a profilés carrément, à l'exclusion de toute moulure. Elles ne relèvent donc pas de l'art anglo-normand, plus nerveux ([4]), mais des traditions de simplicité héritées de l'époque carolingienne, appelées à persister durant tout le XIIe siècle en Flandre, jusqu'en plein XIIIe siècle à Tournai même comme dans le pays mosan ([5]), et dont certaines églises importantes gardaient l'empreinte dans la première moitié et vers le milieu du XIIe en Hainaut ([6]), Artois ([7]) et Vermandois ([8]).

Au dehors retenons d'abord la curieuse coursière établie sur l'appui des fenêtres hautes. C'est une étroite galerie ménagée à l'intérieur de la muraille et qui, dans les intervalles compris entre les profondes embrasures des fenêtres, est bordée d'un grillage serré de pillettes alternant avec des colonnettes, les unes et les autres soutenant une architrave. On s'étonne à juste titre de ce que l'architecte n'ait pas inséré une arcature entre ces supports et le couronnement des murs, selon la coutume contemporaine. A-t-il innové? A-t-il emprunté le thème à certains de ses devanciers? L'affaire est délicate. Avant de répondre à la double question analysons les diverses variantes du thème. Voici les panneaux aveugles et purement décoratifs: véritables niches rectangulaires, séparées par des bandes plates et qui tapissent, depuis le XIe siècle, le bas des murs à la collégiale de Schoenenwerd, dans le canton de Soleure ([9]). On les a rééditées dans une famille d'églises de la région colonaise, bâties durant la seconde moitié du XIIe siècle et le XIIIe, mais cette fois en les transférant aux superstructures des absides où elles soulignent les arcatures

---

([1]) Chœur de la collégiale de Lillers (Pas-de-Calais).
([2]) Abbatiale de Lessay (Manche).
([3]) Cf. P. Héliot, *Les églises du Moyen Age dans le Pas-de-Calais*, dans les *Mém. de la Commission départ. des monum. hist. du Pas-de-Calais*, VII (1951-1953), 99, et Mgr. R. Maere, *De vier geledingen der kathedraal van Doornijk*, dans les *Handelingen van het 4de congres voor allgemeene kunstgeschiedenis* (1938), 8-9.
([4]) Quoique quelques églises romanes d'outre Manche, comme la cathédrale de Carlisle, aient par exception conservé l'usage saxon des arcades dépourvues de tout ornement.
([5]) Exemples à la collégiale d'Aldeneyck et à l'abbatiale de Rolduc en Limbourg, à l'abbatiale brabançonne de Postel, à N.-D. de Roermonde etc.
([6]) Tribunes de St-Vincent de Soignies.
([7]) Collégiale de Lillers.
([8]) Abbatiale de Ham (Somme), collégiale de Nesle (ibid.).
([9]) G. Loertscher, *Die romanische Stiftskirche von Schönenwerd* dans les *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, V (1952), 15, 58-62, 84 et 112.



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 4. — Tournai, cathédrale. Flanc S. de la nef

des galeries hautes ([1]). Néanmoins ce motif n'a pas l'air de s'apparenter à la coursière tournaisienne, dont il diffère par la destination, l'emplacement et la structure. En l'espèce les similitudes de forme, d'ailleurs approximatives, me paraissent négligeables ([2]). Il faut donc se rabattre sur l'Italie du nord.

La cathédrale de Pise est presque entièrement revêtue d'un placage d'arcatures aveugles et de panneaux analogues à ceux de Schoenenwerd, mais où l'on a remplacé les bandes plates par des pilastres. Je ne m'arrête pas à ce motif, mais je dois signaler la galerie qui contourne le sommet de l'abside. Tandis qu'en Lombardie et dans les pays rhénans les galeries de ce genre s'ouvrent sous une rangée d'arcades, celle-ci est bordée de colonnettes soutenant une architrave, sur laquelle s'appuie le comble du sanctuaire. La formule est assurément héritée de l'architecture antique par l'intermédiaire de ces bâtisses civiles et monastiques du Moyen Age, jadis si nombreuses dans l'Europe méditerranéenne, où la toiture repose directement sur des poteaux, derrière lesquels se développe un promenoir ou une terrasse couverte. L'édifice, inachevé lors de la consécration de 1118, fut complété au cours du XIIe siècle et peut-être du XIIIe; on termina le décor du chevet avant 1177 ([3]). On couronna de galeries semblables d'autres absides toscanes construites dans la seconde moitié du XIIe siècle et même dans la suite : à Sainte-Marie d'Arezzo, à *San Frediano* ([4]) et *Santa Maria Forisportam* ([5]) de Lucques. Au XIIIe siècle on appliqua le système à la façade de Sainte-Marie d'Arezzo ([6]) et, vers 1200, on le développa lorsqu'on enserra d'un corset formé par quatre étages de galeries le baptistère octogone de la cathédrale de Parme ([7]). On est donc tenté de chercher au delà des Alpes le prototype de la coursière tournaisienne et d'admettre que son dessin eût été véhiculé par l'intermédiaire de monuments

([1]) Exemples aux SS.-Apôtres, à St-Martin-le-Grand, St-Géréon et Ste-Marie-au-Capitole de Cologne, à l'abbatiale de Brauweiler, à St-Quirin de Neuss et à N.-D. de Roermonde. On en trouvera des photographies dans W. MEYER-BARKHAUSEN, *Das grosse Jahrhundert kölnischer Kirchenbaukunst, 1150 bis 1250* (Cologne, 1952), fig. 1, 2, 17-19, 30, 31, 34, 46, 82, 83, 128, 129 et 132 des planches.

([2]) De même que certains éléments décoratifs propres à quelques églises romanes d'Auvergne, dont les plus anciennes ne sont pas antérieures au second quart ou au milieu du XIIe siècle. Il s'agit de panneaux rectangulaires, réservés en creux entre les fenêtres hautes et dont trois colonnettes supportent le linteau. On en voit à N.-D.-du-Port de Clermont-Ferrand, à l'abbatiale d'Issoire, à l'église de St-Nectaire, aux prieurales d'Orcival et St-Saturnin : toutes églises du Puy-de-Dôme. Cf. le *Congrès archéol.* de Clermont-Ferrand (1924), 57, 99, 284, 400 et 424.

([3]) M. SALMI, *L'archit. romanica in Toscana* (Milan, 1927), 12, 39-40 et 45-46.

([4]) Ibid., 15 et 45.

([5]) Ibid., 48.

([6]) Ibid., 24 et 57.

([7]) A. K. PORTER, *Lombard archit.* (New Haven, 1915-1917), III, 134 sqq.. La tour centrale octogone de la cathédrale de Sisteron est contournée, à mi-hauteur, d'une galerie semblable aux précédentes.

rhénans, tels que l'abside romane ajoutée à Saint-Siméon de Trèves entre 1147 et 1160 (1). Le malheur est que les galeries sous architraves d'outre monts et d'Allemagne occidentale ne sont peut-être nulle part antérieures à celles de Tournai.

En dernière analyse n'est-il pas préférable de croire que la substitution de l'architrave à l'arcade s'est accomplie spontanément dans la métropole scaldienne, hors de toute contagion par les ouvrages similaires de Rhénanie et d'Italie? L'influence des édifices antiques a pu jouer simultanément sur des territoires fort éloignés les uns des autres. A Saint-Siméon de Trèves le maître d'œuvre a peut-être subi l'emprise de la fameuse Porte Noire où se superposent des colonnades portant des entablements: ordonnance caractéristique de l'architecture de la Rome impériale, en Occident comme en Orient. Au surplus certaines traditions des constructeurs du Bas Empire se sont très longtemps conservées en Europe. Délimité par des colonnes ou des piliers soutenant des architraves au lieu des arcades habituelles, le vaisseau central de quelques cryptes funéraires du haut Moyen Age évoque par cela même une famille de basiliques de l'art chrétien primitif (2): exemples à Saint-Ebrégésile et probablement à Saint-Paul de Jouarre (3), à Saint-Germain d'Auxerre (4) et à Saint-Wipert de Quedlimbourg (5). Les romans n'ont pas laissé non plus d'appliquer des variantes du système, en France autant qu'au delà des Alpes et de la Meuse. Aux églises angoumoisine de Trois-Palis (6) et brionnaise de Varenne-l'Arconce (7) des colonnettes adossées à l'étage moyen de la façade portent directement le cordon mouluré qui souligne le fronton et, dans la seconde, les pilastres cannelés placés aux angles de la bâtisse attestent l'origine du thème. On n'a nulle raison de croire que l'auteur s'est inspiré de frontispices italiens, dont les spécimens connus sont d'ailleurs plus jeunes (8). Une autre

---

(1) Le rapprochement a été fait par Rolland (*Cath. de Tournai*, 250). L'église St-Siméon résulte d'un aménagement de la Porte Noire de Trèves accompli durant le XIe siècle; cf. *Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier* (Dusseldorf, 1938, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, fasc. XIII, 3e partie), 468 et 478 sqq.

(2) J. Hubert, *L'art pré-roman* (Paris, 1938), 101-102.

(3) Y. Christ, *Les cryptes mérovingiennes de l'abbaye de Jouarre* (Paris, 1955).

(4) R. Louis, *Autessiodurum christianum: les églises d'Auxerre des origines au XIe s.* (Paris, 1952), 47 sqq.

(5) *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Stadt Quedlinburg* (Berlin, 1922-1923, *Beschreibende Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen*, fasc. XXXIII), 158 sqq.

(6) Charente. Voir J. George, *Les églises de France: Charente* (Paris, 1933), 273-274. Deux des quatre colonnettes de la composition ont disparu.

(7) Saône-et-Loire. Cf. R. et A.-M. Oursel, *Les églises romanes de l'Autunois et du Brionnais* (Mâcon, 1956), 57 et 312.

(8) Ceux notamment de San Frediano de Lucques (peut-être bâti au XIIIe siècle seulement), de l'église toscane de Villa Basilica (XIIIe s.) et de l'abbatiale piémontaise de Vezzolano di Albugnano

variante consiste à subsistuer l'entablement sur colonnettes aux arcatures qui tapissent la face interne des murs dans nombre d'absides et d'absidioles des XIe et XIIe siècles: ainsi à Saint-Front de Périgueux (1), à Châteauneuf-sur-Charente (2) et Saint-Michel-d'Entraigues (3) en Angoumois, enfin dans un petit groupe d'églises des environs de Laon: Presles (4), Cerny-en-Laonnois (5) et Trucy (6). C'était tout simplement transposer le thème de Schoenenwerd. Faut-il citer pour finir la nef de Saint-Pierre-de-Montmartre à Paris, dotée vers le milieu du XIIe siècle d'un faux triforium dont les baies sont jumelées sous un linteau commun (7)? On connaît depuis longtemps l'importance de l'héritage antique dans le décor monumental de la Bourgogne romane. On peut maintenant en dire autant de l'Aquitaine à la même époque (8). Le nord du royaume capétien, beaucoup moins riche en modèles gallo-romains, en accuse bien plus rarement l'empreinte quoique plusieurs fussent alors restés debout, à l'instar de l'arc de triomphe de Reims connu sous le nom de porte Mars et couronné, lui aussi, d'un entablement monté sur colonnes. Je me demande pourtant s'il est nécessaire d'invoquer dans tous les cas l'influence directe de l'art antique, car une foule d'objets mobiliers propageaient dans l'ensemble du monde chrétien le thème des colonnettes ou des pilastres portant des architraves: sarcophages, autels, ambons, chaires.

Je me sens d'autant moins enclin à soutenir l'hypothèse d'une filiation toscane que notre coursière, par sa nature même, est étrangère à l'art méridional. Je sais bien qu'on lui a souvent décerné l'étiquette de lombardo-rhénane, mais on a déjà fait justice, et à bon droit, d'une parenté basée sur des ressemblances assez superficielles (9). Si, au lieu de nous en tenir aux formes, qui sont d'importance secondaire, nous nous ingénions à justifier

---

qui n'est sans doute pas antérieure à la fin du XIIe siècle. Cf. Salmi, op. cit., 45 et 49, et Porter, op. cit., III, 544. Ces façades italiennes ne s'apparentent à celles de Trois-Palis et de Varenne que par le motif des colonnettes portant des bandeaux horizontaux.

(1) Abbé J. Roux, *La baiilique St-Front de Périgueux* (Périgueux, 1920), 211, 223 et 224.

(2) Charente. Cf. A. Rhein, *Châteauneuf-s/Charente*, dans le *Congrès archéol.* d'Angoulême (1912), I, 393-394.

(3) Ibid. Cf. A. Rhein, *St-Michel d'Entraigues*, ibid., I, 206.

(4) Aisne. Voir L. Broche, *L'église de Presles*, dans le *Bull. monumental*, LXIX (1905), 83.

(5) Ibid.. Voir E. Lefèvre-Pontalis, *L'église de Cerny-en-Laonnois*, ibid., LXXIV (1910), p. 455 et pl.

(6) Ibid.. Cf. M. Cherrier, *Les églises de Chevregny et de Trucy*, dans le *Congrès archéol.* de Reims (1911), II, p. 122-123 et pl.

(7) F. Deshoulières, *L'église St-Pierre de Montmartre*, dans le *Bull. monumental*, LXXVII (1913), 17-19.

(8) Voir R. Crozet, *Survivances antiques dans l'archit. romane du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge*, dans les *Mém. de la Soc. des antiquaires de France*, 9e série, t. III (1954), 193 sqq., et *Suvivances antiques dans le décor roman du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge*, dans le *Bull. monumental*, CXIV (1956), 7 sqq.

(9) Rolland, *La cathédrale de Tournai*, 246-248, et Anfray, *L'architecture normande*, 73.

l'existence de la coursière et à étudier sa structure, force nous est de revenir dans le domaine anglo-normand. Le XIe siècle, période des grandes expériences romanes, a été particulièrement fertile dans le duché de Guillaume le Conquérant. Ce sont les Normands qui, en quête de perfectionnements techniques, imaginèrent d'évider les murailles de leurs grandes églises afin d'y loger des couloirs de circulation longitudinaux. Ainsi dotèrent-ils au déclin du siècle Saint-Etienne de Caen et l'abbatiale de Cerisy-la-Forêt d'une coursière montée sur l'appui des fenêtres hautes et séparée du vaisseau central par de légères arcades. Ils dédoublèrent de la sorte le mur à l'étage supérieur, mais, pour assurer la cohésion des deux tranches de la maçonnerie, les relièrent par des massifs internes que la coursière traverse en tunnel et qui remplissent l'office de contreforts. Si cet artifice leur permit d'abolir impunément les contreforts saillants au dehors, il ne les engagea quand même pas à renoncer aux colonnes engagées qui rythment au dedans la composition monumentale. A l'extérieur néanmoins, dans le but d'obvier à la nudité des parois, ils encadrèrent les fenêtres hautes de baies aveugles qui répondent aux arcades de la coursière. L'évidement des murs a été rendu possible par leur élargissement préalable. C'est pourquoi les arcades des étages inférieurs sont assez épaisses pour se prêter à plusieurs ressauts vigoureux. L'Angleterre conquise accueillit avec faveur ces innovations et s'empressa de les développer, mais, comme les traditions architecturales de ses vainqueurs différaient des siennes propres, elle ne laissa pas de prendre bientôt quelques libertés avec le thème. Aussi supprima-t-elle souvent, surtout dans les provinces de l'ouest, les hautes colonnes engagées du vaisseau central. C'était répudier la division verticale en travées, que le continent avait mise à la mode, au profit de l'élévation par registres horizontaux, inséparable de la couverture en charpente et qu'aimaient les constructeurs de l'époque saxonne (1).

Cette élévation caractéristique, nous la retrouvons à Tournai. Faut-il l'attribuer ici au souvenir des grandes basiliques carolingiennes: souvenir encore obsédant en ce temps-là dans les pays de la Meuse moyenne et de la haute Somme? Le caractère primordial des églises de ce type réside dans la composition du vaisseau central par registres horizontaux, avec deux étages

(1) Ce problème, d'une importance capitale pour l'évolution de l'architecture religieuse en Europe occidentale, a été magistralement traité par M. J. Bony dans son mémoire sur *La technique normande du mur épais à l'époque romane (Bull. monumental*, XCVIII, 1939), 154 sqq.; voir notamment les pages 171-176. P. Rolland, revenant sur le même sujet, appliqua la théorie de son prédécesseur aux nef et transept de Tournai; voir son article sur *La technique normande du mur évidé et l'archit. scaldienne*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, X (1940), 170 sqq. et principalement 176 sqq.

de baies aux dimensions inégales – les grandes arcades donnant sur les bas-côtés et les fenêtres hautes –, l'une et l'autre séries séparées par une large bande murale, aveugle, lisse et nue, correspondant aux combles latéraux. Les lignes verticales y sont à peine ébauchées par la superposition de chaque fenêtre à une arcade, en principe du moins. Aucun contrefort interne, aucune colonne engagée ne rythme ce schéma très simple en lui imposant une division en travées. Somme toute, les effets dominants sont tirés du mur lui-même. On continua d'appliquer cette formule austère et froide jusque dans la première moitié du XII[e] siècle en Vermandois ([1]) et dans la seconde moitié du même siècle dans la zone mosane ([2]).

Entre temps on l'avait étendue, dès le second quart du siècle précédent, à des édifices dotés d'un étage supplémentaire, représenté par de vraies ou fausses tribunes, comme à Saint-Remi de Reims, à l'abbatiale normande de Bernay, à Montiérender et Vignory dans la Champagne méridionale. Le chœur de la collégiale de Lillers en Artois nous en offre un spécimen tardif, qui n'est probablement pas antérieur à la décade 1140-1150. C'était revenir tout bonnement à un type monumental instauré dans l'art chrétien primitif, puis abandonné durant le haut Moyen Age: celui des basiliques à tribunes telles que Saint-Démètre à Salonique et Sainte-Agnès de Rome ([3]). Cependant les architectes eurent un beau jour l'idée de fragmenter la composition : autrement dit, de l'articuler, de la rythmer à intervalles réguliers, d'adoucir sa sévérité en la pliant à une échelle plus humaine par l'addition de colonnes ou pilastres engagés qui, délimitant des travées simples ou doubles, remplirent la mission de contreforts intérieurs avant d'être appelées à porter l'armature de voûtes d'ogives. Adopté dès le milieu du XI[e] siècle en Normandie, sur les bords du Rhin et peut-être en Ile-de-France, le nouveau système se propagea rapidement dans le bassin de la Seine et en Angleterre. Il se diffusa même quelques années plus tard dans les cantons méridionaux de la Flandre, comme le prouvait l'abbatiale Saint-Bertin à Saint-Omer. Les Rhénans le généralisèrent au XII[e] siècle, lorsqu'ils se furent décidés à voûter entièrement leurs plus vastes basiliques.

Malgré la complexité résultant de ses quatre étages, la nef tournaisienne répond donc à une formule devenue archaïque en son temps. Une question se pose: où le maître d'œuvre a-t-il puisé son inspiration? En des monuments

---

([1]) Exemple à l'abbatiale de Ham.
([2]) Comme à la collégiale d'Aldeneyck.
([3]) Cf. P.O. Rave, *Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit* (Bonn-Leipzig, 1924), 21 sqq.

du XI[e] siècle, tels que Saint-Remi de Reims, déjà vieillis et démodés? A ce compte l'architecture ottonienne pourrait se prévaloir de deux abbatiales dont la nef, encadrée de tribunes elle aussi, est également dénuée de membrures verticales. Saint-Cyriaque de Gernrode, dans le Harz, se présente tout d'abord à la mémoire. Probablement commencée vers 975-980, sa nef se fait remarquer par l'horizontalité de ses lignes, par le rythme très particulier d'une élévation que fragmente une césure médiane, enfin par l'exiguïté des ajours de ses étages supérieurs (1). A Quedlinbourg la nef de *Sankt Maria auf den Münzenberg*, de quelques années plus jeune et maintenant ruinée, était manifestement inspirée de la précédente (2), comme le fut peut-être aussi Saint-Michel d'Hildesheim peu après l'an mil (3). Mais ces églises, tout à fait exceptionnelles outre Rhin, ne paraissent avoir fait école nulle part. Elles se distinguent en tous cas de Tournai par une conception radicalement différente, car le mur y a conservé sa prépondérance traditionnelle. Les ajours y semblent accessoires, imposés par la nécessité plutôt que par goût, et, si l'on a donné de l'ampleur aux arcades des bas-côtés, l'on a réduit les baies de tribunes aux dimensions d'une frise décorative, tandis que dans la cathédrale wallonne les éléments dominants de la composition sont les trois séries superposées d'arcades aux ressauts vigoureusement profilés, qui accentuent l'impression de puissance et de profondeur. Les murs latéraux de Gernrode obéissent à la règle carolingienne de frontalité, conforme aux normes des basiliques du haut Moyen Age et du Bas Empire où les murs latéraux s'élevaient sur un seul plan. A Tournai, où l'on développa des tendances déjà sensibles à Reims, l'architecte tint à créer les apparences d'une structure bien aérée et l'illusion du relief: ce dernier suggéré, non par des saillies, mais par un échelonnement de plans en profondeur. L'antithèse des effets anéantit à la réflexion l'idée d'une parenté réelle entre les deux édifices. Si l'art ottonien doit être écarté, pourquoi ne pas recourir à des bâtisses contemporaines? Non pas aux églises mosanes que leur

(1) Cette nef est courte. Les quatre arcades du rez-de-chaussée retombent sur trois piles rectangulaires — l'une au centre, les deux autres aux extrémités — et sur deux colonnes intermédiaires. Les baies des tribunes sont des petites arcades posées sur de minces colonnettes et géminées sous six arcs de décharge non saillants. Elles se répartissent en deux séries continues, que sépare une pile rectangulaire plantée à la verticale de celle du dessous. Quant aux fenêtres hautes, on les a ouvertes sans souci du schéma tracé par les étages inférieurs, déjà discordants entre eux. Il y a loin de cette conception à celle de Tournai où les baies, groupées en quatre séries continues, se correspondent d'un étage à l'autre et où l'alternance des supports forts et faibles n'existe pas. Cf. E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau* (Berlin, 1949), 33 et 99; W. Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*, I: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit* (Leipzig, 1940-1943). 119-120.

(2) Lehmann, op. cit., 33 et 118.

(3) Voir aussi sur ces monuments Rave, op. cit., 36-37.

simplicité rend vraiment trop différentes de Tournai, ni à celles de France et d'Allemagne, orientées sur une autre voie: l'articulation en travées. Reste la Grande-Bretagne, et c'est elle encore qui nous donnera la clé de l'énigme car ses œuvres répondent exactement au même esprit que Tournai.

Les historiens de la basilique scaldienne n'ont pas encore accordé une attention suffisante à une famille de grandes églises britanniques s'étendant sur trois ou quatre étages, caractérisées par l'horizontalisme de leur composition, par une structure robuste, par de lourdes piles, des murs épais et des moulures souvent très accentuées. Trois rangées de percements s'y superposent: arcades des bas-côtés, larges baies éclairant des tribunes – vraies ou fausses –, fenêtres hautes accompagnées d'une coursière intérieure ou bien soulignées d'un triforium-couloir. Les baies de tribunes ne sont nulle part refendues en arcs secondaires et leurs dimensions égalent parfois celles des arcades inférieures. Un plafond couvrait le vaisseau central, originellement du moins, tandis que des voûtes coiffent les collatéraux. Passons sur les différences, qui sont négligeables, et retenons l'identité des principes suivis, tant par le maître d'œuvre wallon que par ses collègues d'outre Manche. On éleva selon ces données le chœur de la cathédrale de Gloucester de 1089 à 1100 (1),celui de la cathédrale de Kirkwall dans les Orcades à partir de 1137 (2), la nef de l'abbatiale de Shrewsbury (3) au début du XIIe siècle, celles de la cathédrale de Carlisle dans la première moitié du même siècle (4), de la cathédrale de Southwell vers 1120-1140 (5) et de l'abbatiale écossaise de Dunfermline entre 1128 et 1150 (6). Selon toute apparence il convient d'ajouter à cette liste le chœur à quatre étages de Tewkesbury, construit – nous l'avons vu – entre 1087 et 1102 (7).

De tous ces monuments l'un s'est conservé à peu près tel qu'à sa naissance: c'est la nef de Southwell. Elle a gardé l'aspect sévère et lourd des autres

---

(1) *The Victoria hist. of the county of Gloucester*, II (Londres, 1907), 54, et Sir A. Clapham, *English rom. archit. after the Conquest*, 32.
(2) G. Scott-Moncrieff, *The stones of Scotland* (Londres, 1938), p. 28-29 et fig. 38.
(3) Ce monument a subi bien des mutilations et des remaniements, mais ses dispositions primitives sont encore assez faciles à retrouver.
(4) C. K. Eley, *The cathedral church of Carlisle* (Londres, 1900), 25 et 33.
(5) A. H. Thompson, *The cathedral church of the Blessed Virgin Mary, Southwell*, dans les *Transactions of the Thoroton Soc.*, XV (1911), 16-19 et 26-28. Je dois l'indication de cet ouvrage à la complaisance de M. J. Bony. Je rappelle en outre que les cathédrales de Southwell et Gloucester étaient alors: la première une simple collégiale, l'autre une abbatiale bénédictine.
(6) *Royal Commission on ancient and hist. monum.... of Scotland; report with inventory of monum.... in the counties of Fife, Kinross and Clackmannan* (Edimbourg, 1933), 110-111.
(7) La nef de St-Botolph à Colchester nous offre une solution de compromis car les larges membrures verticales de ses murs, plates et à peine visibles, donnent d'abord l'illusion d'une structure en viaduc semblable aux précédentes. Cf. *An inventory of hist. monum. in Essex*, III (Londres, 1922), 48.

représentants de la série. Ses grandes arcades reposent sur de grosses colonnes. Ses arches sont assez sobrement, mais vigoureusement moulurées. Il y a certes des dissemblances avec Tournai : dans la forme des supports, dans la coursière haute ouverte sur l'intérieur et non sur le dehors, dans l'ordonnance externe et dans les ornements. Cependant l'esprit de la construction est bien le même que celui de la basilique wallonne, car la structure est dans les deux cas celle d'un robuste viaduc aux arches superposées. Notons d'ailleurs que le principe de la composition par tranches horizontales jouit d'un assez vif succès outre Manche durant le XIIe siècle entier. J'en relève effectivement l'application sur des églises romanes, dont on dessina le triforium de toute autre façon que les baies de tribunes dans la famille de Southwell : exemples aux nefs de Gloucester (1), de Tewkesbury (2) et de la cathédrale de Saint Davids (3), aux transepts de Pershore (4) et de la cathédrale de Hereford (5) ; au chœur de la cathédrale de Canterbury (6), à la collégiale de Wimborne (7), aux prieurales de Leominster (8) et de Worksop (9). On réédita même le schéma au début de l'âge gothique : en de grandes basiliques totalement voûtées, telles que la nef de la cathédrale de Wells (10), et il me semble bien que le sanctuaire de la collégiale artésienne de Lillers, déjà nommée, subit en ce domaine l'ascendant de quelque église d'outre Manche (11). Enfin je n'aurai garde d'oublier la nef de la cathédrale romane de Bayeux, jadis accostée

---

(1) Bâtie entre 1100 et 1121 ou environ. (Clapham, loc. cit., et Boase, *English art*, 91-92).

(2) Probablement construite entre 1102 et 1123 (Clapham, op. cit., 34, et Boase, op. cit., 92-93).

(3) Commencée en 1180. Voir E. W. Lovegrove, *The cathedral church of St. Davids*, dans *The archaeological journal*, LXXXIII (1926), 264-265.

(4) Elevé vers 1100 ou dans les premières années du XIIe siècle. Voir J. Bony, *Tewkesbury et Pershore : deux élévations à 4 étages de la fin du XIe siècle*, dans le *Bull. monumental*, XCVI (1937), 282, et *A propos de Tewkesbury et de Pershore*, ibid., 504.

(5) La cathédrale de Hereford ayant été commencée entre 1107 et 1115 (Boase, op. cit., 77), on peut assigner à son transept roman, dont le bras S. s'est seul conservé, la date approximative de 1120.

(6) Il s'agit ici du chœur. consacré l'an 1130, ruiné par l'incendie de 1174 et partiellement renouvelé depuis. Cf. le Rév. R. Willis, *The architectural hist. of Canterbury cathedral* (Londres, 1845), 17-19, 42 et 75.

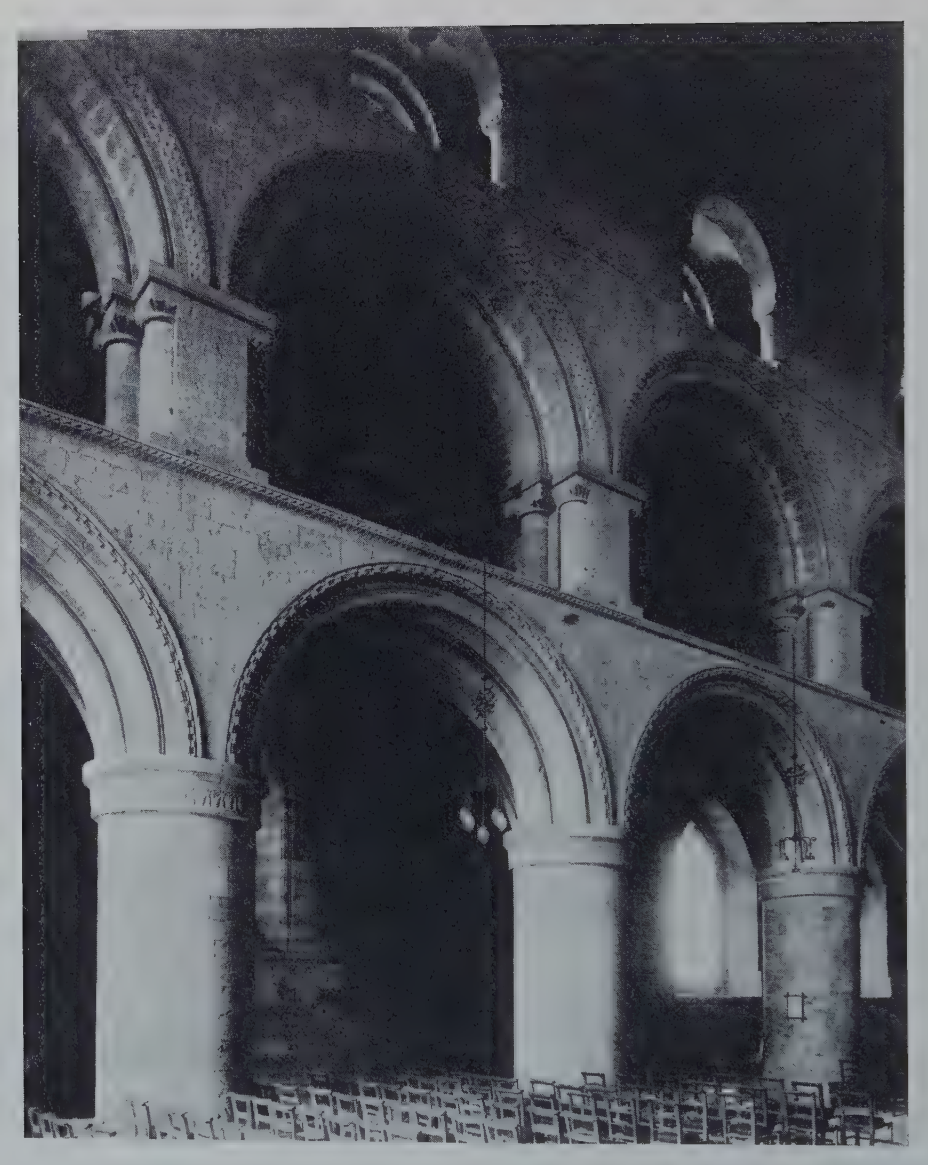
(7) Dorset. En voir une photographie dans F. Bond, *An introduction to English church archit. from the XIth to the XVIth cent.* (Oxford, 1913), I, 195.

(8) Herefordshire. Fig. ibid., I, 269.

(9) Nottinghamshire. Cf. Clapham, op. cit., pl. 19.

(10) Autre exemple aux travées gothiques de la nef à la cathédrale de St-Albans. Le souvenir de cette formule se retrouve à la cathédrale de Salisbury, où les voûtes d'ogives du vaisseau principal retombent sur des faisceaux de colonnettes filiformes qui, posées sur des consoles, s'arrêtent entre les baies du triforium au lieu de se prolonger le long des piliers, jusqu'au dallage.

(11) Cf. Héliot, *Filiation de la collégiale de Lillers.*



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 5. — Southwell, cathédrale. Arcades de la nef

de tribunes et dont les grandes arcades, remontant au XIe siècle, mais restaurées au milieu du suivant sont aujourd'hui les seuls vestiges (1).

Je sais bien que la Rhénanie a conservé une famille d'églises romanes du même type, groupées dans les régions de Cologne et de Coblence (2). Trois d'entre elles sont selon toute apparence antérieures à l'année 1200. Si l'on fait abstraction des remaniements qu'on leur imposa dans la suite, lorsqu'on les couvrit de voûtes gothiques, elles offrent des caractères communs qui les apparentent de fort près à Tournai: trois étages, murs inarticulés, piliers rectangulaires. A Sainte-Ursule de Cologne, doyenne d'âge de la série, la nef, qui remonte probablement aux alentours de 1130, a des baies de tribunes rassemblées trois par trois sous des arcs de décharge, et il n'est pas certain que les pilastres qui fragmentent la composition en travées ne répondent pas au plan primitif (3). En revanche la collégiale de Dietkirchen (4), près de Limbourg-sur-la-Lahn, et Notre-Dame de Coblence (5) n'avaient à l'origine aucune membrure verticale, tandis que leurs baies de tribunes, aussi larges que les grandes arcades du rez-de-chaussée, ne sont nullement refendues. Si la seconde ne fut élevée qu'à la fin du XIIe siècle, la naissance de la première peut être reculée jusqu'aux abords de 1150. Pourtant je ne crois pas que la cathédrale wallonne doive quoi que ce soit à ces monuments, plus jeunes qu'elle à l'exception de l'aîné – qui en diffère par des traits notables –, quoique d'un style moins évoluée et d'une structure moins complexe. A mon sens il s'agit d'une parenté collatérale, déterminée par une filiation commune et par l'exemple des basiliques anglo-normandes (6).

En définitive il me semble désormais hors de doute que le maître de Tournai emprunta le canevas de la nef et des collatéraux de sa cathédrale

---

(1) Aucun support ne s'adosse à ces arcades, qui portent des murs enjolivés entre 1142 et 1163 d'après des thèmes importés d'outre Manche. Les étages supérieurs de cette nef, complètement rebâtis au XIIIe siècle, ne peuvent plus être restitués. Cf. J. Vallery-Radot, *La cathédrale de Bayeux* (Paris, 1922), 13-14 et 36 sqq.

(2) Cf. Rave, op. cit., notamment p. 100-111.

(3) *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln*, II, 3e partie (Dusseldorf, 1934, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, VII, 3e partie), 16, 28, 38-40 et 43-44.

(4) Hesse. Voir *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebiets* (Francfort, 1907, *Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden*, III), 158-160.

(5) *Die Kirchlichen Denkmäler der Stadt Koblenz* (Dusseldorf, 1937, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, XX, 1e partie), 170 sqq. et 180 sqq.

(6) A Cologne l'influence anglo-normande me paraît s'être à la fois manifestée dans les tribunes et dans l'arceture qui accompagne les fenêtres hautes de la nef, tandis qu'à Coblence le curieux triforium de la dernière travée de nef — celle-ci ajoutée, il est vrai, au XIIIe siècle — évoque avec précision les baies de tribunes très caractéristiques de l'abbatiale romane de Romsey, dans le Hampshire.

à l'architecture britannique. L'élévation, le mode de couverture, les volumes essentiels et quelques détails en font foi. Mais, loin de travailler à la façon des copistes, notre homme eut assez de talent pour arranger à sa manière les données puisées en territoire étranger et pour leur imprimer sa marque propre, à tel point que de savants archéologues n'ont pas su reconnaître le thème original sous la transposition. Ce thème, il l'amalgama à certains éléments secondaires propres à son pays – la sculpture des chapiteaux et les arcades dénuées de moulures –, mais surtout il sut en donner une version personnelle, dissemblable de toutes les autres. Sa nef se reconnaît effectivement au premier coup d'œil, sans hésitation et sans qu'on soit tenté de lui donner le nom d'un quelconque édifice de la même famille.

La filiation de l'intérieur désormais fixée, reprenons l'examen des dehors et, en guise d'exorde, revenons à la coursière. Les coursières anglo-normandes s'ouvrant invariablement sur le vaisseau central, on a cru trouver les prototypes de celle de Tournai dans les « galeries naines » qui couronnent les murs de tant de basiliques romanes en Italie du nord et en Allemagne occidentale, principalement à l'abside et sur la tour centrale. Paul Rolland a condamné cette théorie d'une façon qui me dispense d'y revenir ([1]), puis émit l'hypothèse que le maître tournaisien se contenta de déplacer la coursière anglo-normande vers l'extérieur. Ce disant il s'appuyait sur deux constatations: d'abord la galerie est associée aux fenêtres hautes dans la cathédrale wallonne comme dans les modèles qu'il lui assigne; en outre la quasi-totalité des chapiteaux à godrons relevés sur l'édifice y est rassemblée ([2]). Cette opinion ne me paraît guère contestable, d'autant que je puis l'étayer d'un argument supplémentaire. Le transfert en effet fut suggéré par certaines églises du royaume insulaire et même du duché, généralement pourvues de galeries hautes. Dans ces églises, dont les plus anciennes remontent à la fin du XIe siècle, le parement externe des murs du vaisseau central est tapissé d'une frise d'arcades avoisinant la corniche, aveugles en majorité, mais ajourées périodiquement afin de cerner les fenêtres hautes. Ces arcades se succèdent parfois sans interruption d'un bout de la nef à l'autre – ainsi à Saint-Etienne et Saint Nicolas de Caen, à Secqueville-en-Bessin ([3]) et à Saint-Pierre de Northampton –, mais le plus souvent on les soumit au rythme proposé par les divisions verticales, en les groupant par trois dans chaque travée comme à la Trinité de Caen, aux

---

([1]) Rolland, *Cath. de Tournai*, 246-248.
([2]) Ibid., 248.
([3]) Calvados.

cathédrales d'Ely, Norwich et Peterborough (1). En dernière analyse la formule tournaisienne résulte d'une combinaison entre celle de Secqueville et celle de la coursière (2).

Il reste d'autres remarques à faire sur les façades latérales de la nef. Notons tout de suite l'exiguïté des contreforts du dernier étage, si étroits et si plats qu'on les distingue malaisément. C'est aussi, nous l'avons vu, l'un des éléments caractéristiques des églises normandes à coursière haute. Quant aux fenêtres des tribunes, chacune est encadrée de deux arcades aveugles. Ainsi une série continue d'arcades. tantôt pleines, tantôt ouvertes court à mi-hauteur de la composition et répond fidèlement à la galerie qui se prolonge sans interruption au sommet. Comment ne pas reconnaître, ici encore, l'estampille d'outre Manche? Car, avant les altérations infligées à ces édifices vers la fin du Moyen Age, deux ou trois registres d'arcades se développaient autour de la cathédrale de Norwich et de l'abbatiale de Peterborough. Il reste assez de témoins de cette parure pour que nous n'éprouvions nulle peine à la restituer intégralement dans son état originel. Prenons pour exemple la nef dans le but de faciliter la comparaison. Il nous suffit d'y supprimer en pensée les trop grandes fenêtres gothiques qui ont gravement altéré l'aspect des tribunes. Je viens de noter les deux arcades qui accostent chaque fenêtre haute à Norwich et Peterborough. Mais le thème se répétait au niveau des tribunes, ce qui créait une seconde arcature (3). A Peterborough même la série inférieure associait aux fenêtres des tribunes des arcades étroites et beaucoup plus basses. Elle ressemblait donc fort à la coursière de Tournai, tant par la grande disproportion établie entre la fenêtre et ses accessoires que par le grillage serré des colonnettes. Quoique on eût fragmenté la composition en travées dans les deux basiliques anglaises, la parenté avec Tournai est indubitable. Reste à rappeler les dates. L'abbatiale fut commencée l'an 1118 par le chevet et les dernières travées de sa nef étaient selon toute probabilité très avancées, sinon achevées en 1155. Quant à Norwich, on en posa la première pierre dès 1096; les travaux de la nef, déjà poussés assez loin en 1119, parvinrent à terme avant 1146 (4).

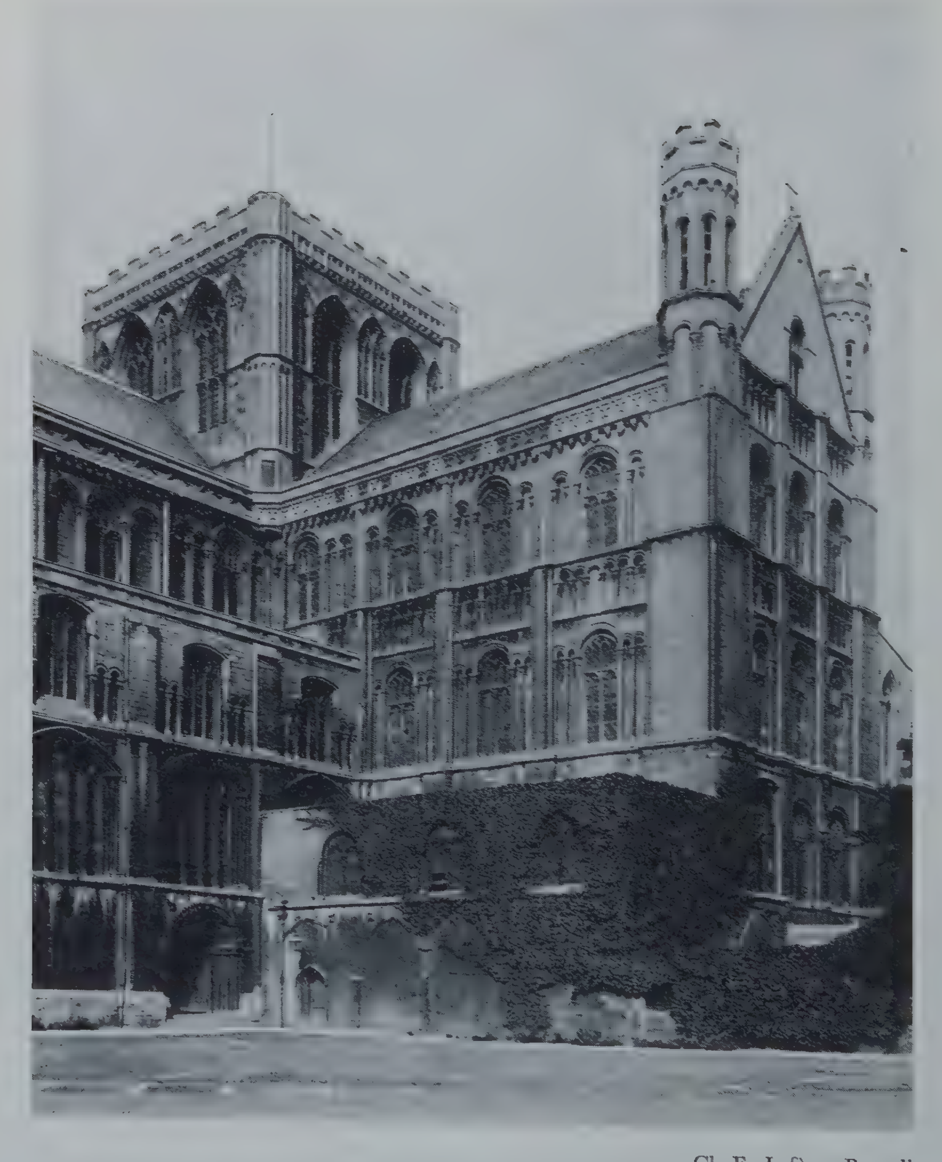
---

(1) Cf. P. Héliot, *Les anciennes cathédrales d'Arras*, dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, IV (1953), 52-53.

(2) On peut en dire autant de la coursière extérieure des croisillons de Noyon, sauf qu'il s'agit ici de leurs origines lointaines et que les coursières de Tournai — celles des hémicycles probablement — ont dû servir en l'occurrence d'intermédiaires. M. Seymour *(N.-D. of Noyon*, 128) opinait cependant pour une filiation rhénane, transmise par Tournai.

(3) Il y en a même une troisième à Norwich, entre les fenêtres des tribunes et celles des bas-côtés.

(4) Clapham, op. cit., 35, et Boase, op. cit., 115. Le chœur et le transept furent achevés avant 1120.



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 6. — Peterborough, cathédrale. Angle de la nef et du croisillon S.

La division en quatre étages soulèvera plus de difficultés car le problème me paraît moins clair qu'on le croit généralement. Notre-Dame de Tournai ne nous offre pas le plus ancien spécimen connu d'église à quatre étages puisque nous sommes en mesure d'en citer quatre plus âgés, dont trois sont couramment invoqués à son propos. L'ordre chronologique appelle d'abord la tour occidentale de l'abbatiale de Werden-sur-la-Ruhr, plantée au centre d'un massif de façade qu'on coupa de la nef par un mur et dont on célébra la dédicace en 943. Cette tour-lanterne, entièrement évidée du sol jusqu'au plancher de la chambre des cloches, échafaude sur ses flancs quatre rangées d'ajours: arcades assurant la communication avec les bas-côtés, baies jumelées des tribunes, baies aérant les combles latéraux, enfin fenêtres hautes (1). L'Angleterre de l'ouest a vu s'élever deux autres édifices à quatre étages assez dissemblables du précédent: les chœur et transept des abbatiales de Tewkesbury (2) et de Pershore (3). A Tewkesbury, dans un sanctuaire construit entre 1087 et 1102 et dans un transept à peine postérieur, se superposaient les grandes arcades du déambulatoire, les baies des tribunes, celles du triforium-couloir et les fenêtres hautes. A Pershore, également bâtie vers 1100, on reconnaît une ordonnance identique au croisillon sud, seule partie de cette époque parvenue jusqu'à nous sans trop d'altérations, et l'on a tout lieu de croire que la sanctuaire répondait à un schéma semblable, ou presque, à celui de Tewkesbury. Ajoutons à cette liste Saint-Remi de Reims qu'on a coutume d'oublier. Dans sa nef, élevée entre 1005 et 1049, s'étageaient les grandes arcades, les baies de tribunes et les fenêtres hautes, mais, quand on eut surélevé les murs goutterots dans la suite du XIe siècle, on perça sous la corniche une rangée d'oculi formant une série d'ajours supplémentaires (4). Dans ces édifices chaque rangée de baies correspond à un étage distinct, comme à Tournai. Mais les architectes carolingiens avaient eu déjà l'idée d'ouvrir dans les murs latéraux de certaines églises quatre séries de baies; toutefois celles du milieu correspondaient seulement aux tribunes, ce qui créait une discordance entre le dessin de l'élévation et la structure.

(1) W. Effmann, *Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden*, I (Strasbourg, 1899), notamment 218 sqq.

(2) Gloucestershire.

(3) Worcestershire. Voir sur ces deux monuments: Bony, *Tewkesbury et Pershore*, 281 sqq., et *A propos de Tewkesbury et Pershore*, 503-504; Sir A. Clapham, dans *The Victoria hist. of the county of Worcester*, IV (Londres, 1924), 160; du même, *The form of the early choir of Tewkesbury and its significance*, dans *The archaeological journal*, CVI (1952), supplément, 10 sqq.

(4) L. Demaison, dans le *Congrès archéol.* de Reims (1911), I, 68, et F. Deshoulières, *Au début de l'art roman: les églises de l'XIe s. en France* (Paris, 1943), 50 sqq.. Voir les coupes et l'élévation de la nef (à corriger sur certains points) dans A. Gosset, *La basilique St-Remi de Reims: hist., description, construction* (Paris-Reims, 1900), p. 41, pl. 2, 3, 7-9 et 13-15. Les voûtes de la nef, posées à la fin du XIIe siècle, ont masqué les oculi.

Cette formule, appliquée d'abord à la chapelle polygonale du palais impérial d'Aix, terminée l'an 798 (1), fut ensuite étendue à un monument de type basilical: l'avant-nef de Saint-Germain d'Auxerre, consacrée l'an 865 (2). Dans chaque travée d'Auxerre se superposaient l'arcade communiquant avec le bas-côté, deux paires de baies posées l'une sur l'autre et occupant entièrement la hauteur des tribunes, enfin une baie marquant l'emplacement des combles latéraux (3). Peut-être faut-il invoquer aussi les bras de quelques transepts romans d'outre Manche où des maîtres d'œuvre, dans leur horreur des surfaces murales nues, s'amusèrent à meubler au moyen de baies aveugles les pleins séparant les baies ouvertes, échafaudant ainsi, sans grand respect des lignes de la bâtisse, quatre, cinq ou six registres d'arcatures diverses (4). Il y a quand même loin de ces compositions confuses et parfois désordonnées au canevas sobre, harmonieux et parfaitement équilibré de Tournai.

M. Anfray (5) attribue sans hésitation une ascendance anglo-normande à la nef de Tournai. A l'entendre le thème des quatre égages fut emprunté à Tewkesbury et Pershore. Moins catégorique, M. Bony a d'abord remarqué que les quatre étages de Tewkesbury répondaient à ceux de Werden, puis que l'architecture allemande des X[e] et XI[e] siècles exerça, sur les églises britanniques antérieures à la conquête de 1066, une influence qui devait persister bien après l'avènement de la dynastie normande. Et de conclure en ces termes (6) : « L'élévation de Werden a même cet aspect mural très accentué qui fait » aussitôt songer aux maçonneries de Pershore et de Tewkesbury. La même » ordonnance était-elle déjà appliquée aux églises basilicales? Il n'en subsiste » pas d'exemple, que je sache, mais la chose n'est cependant pas impossible... » En tous cas il semble bien que ce soit là la seule direction utile pour les » recherches, car Tournai est un héritier direct de l'art ottonien (7) et cette

(1) M. E. Gall a publié la plus récente des notices en langue française sur ce monument: *La chapelle du palais de Charlemagne à Aix-la-Chapelle*, dans le *Mémorial d'un voyage d'études de la Soc. des antiquaires de France en Rhénanie* (Paris, 1953), 141-144.

(2) R. Louis, *Autessiodurum christianum: les églises d'Auxerre des origines au XI[e] s.* (Paris, 1952), 96-107, et J. Hubert, *L'avant-nef carolingienne de St-Germain d'Auxerre*, dans les *Cahiers archéol.*, V (1951), 154 sqq.

(3) Je ne suis pas certain qu'à Auxerre la rangée supérieure des baies de tribunes fût ouverte, à en juger du moins le croquis que dom Plancher dessina vers 1740.

(4) Je fais ici allusion au transept des cathédrales de Norwich (entre 1096 et 1119) et de Hereford (vers 1120). On réédita la formule au transept occidental de la cathédrale d'Ely entre 1173 et 1189. Certains archéologues ont fait état du narthex de l'abbatiale de Cluny, où se superposaient les grandes arcades, le triforium et deux étages de fenêtres, mais cet édifice ne date que du XIII[e] siècle; cf. J. Evans, *The romanesque archit. of the order of Cluny* (Cambridge, 1938), 78 et 86.

(5) *L'archit. normande*, 75 sqq.

(6) *Tewkesbury et Pershore*, 290.

(7) Je ne vois pas ce qu'il pourrait y avoir d'ottonien à Tournai.

» communauté d'origine suffirait sans doute à expliquer les affinités entre » la cathédrale wallonne et les abbatiales de la Severn ».

Est-il pourtant nécessaire de recourir à l'incertain patronage de Werden: monument unique auquel on n'a signalé aucune réplique? Il s'agit ici d'une tour dont, par exception, le volume interne n'a pas été compartimenté par des voûtes ou des planchers (1), et non du vaisseau principal d'une grande église. L'objection n'est pas péremptoire, mais elle est valable. Cependant l'ordonnance de Tewkesbury, restant dans la logique d'une évolution typiquement anglo-normande, peut fort bien avoir été imaginée hors de toute ingérence étrangère par un maître d'œuvre du pays (2). Pourquoi ne pas admettre qu'il en ait été de même à Tournai? Structuralement parlant, Tournai ressemble davantage à Werden qu'à Tewkesbury, puisque ses baies remplissent exactement les mêmes fonctions que celles de l'abbatiale rhénane (3), mais le dessin de Tewkesbury paraît avoir cousiné de plus près que celui de Werden avec celui de Tournai (4). Si l'on hésite à choisir Werden pour prototype, on est bien obligé de reconnaître aussi que les différences entre Tewkesbury et Tournai sont importantes car, dans la première comme à Pershore, le triforium n'est autre que la coursière normande dissociée des fenêtres hautes et descendue au registre immédiatement inférieur, ce qui occasionna la création d'un étage supplémentaire. La distribution des baies de ce couloir en série discontinue atteste le transfert (5). Dans la cathédrale wallonne en revanche, on a maintenu la coursière à son niveau habituel, sauf à la déplacer vers le dehors, tandis qu'on donnait au triforium, qu'aucun lien de filiation ne rattache aux coursières, l'aspect d'une frise d'arcades purement décoratives et se poursuivant sur un rythme égal, d'une extrémité de la nef à l'autre. Cette parure

(1) On retrouvait probablement une élévation identique dans la tour de l'église-proche ajoutée de 873 à 885 à l'abbatiale de Corvey en Westphalie, non toutefois à partir du sol, mais à compter de la tribune qui occupait le premier étage. Cette tour, également isolée de la nef par un mur, se divisait en 5 étages dont les 4 supérieurs pouvaient être embrassés d'un seul regard. Cf. H. Reinhardt et E. Fels, *Etude sur les églises-porches carolingiennes*, dans le *Bull. monumental*, XCII (1933), 347-350.

(2) Tel est d'ailleurs l'avis que M. Boase a récemment formulé dans son *English art*, p. 93-94.

(3) Celles du 3e étage donnent à Tewkesbury sur un triforium-couloir, tandis qu'à Werden et Tournai elles s'adossent aux combles des tribunes.

(4) A Werden les baies de tribunes sont refendues en deux arcades secondaires par une colonnette médiane, mais le troisième étage n'est représenté que par deux petites fenêtres de chaque côté. Au chœur de Tewkesbury, si nous en jugeons d'après les vestiges apparents et les croisillons, aucune des baies n'était recoupée, tandis que celles du triforium dessinaient une arcature simple comme à Tournai.

(5) M. Bony (*Technique du mur épais*, 173) a clairement expliqué comment on passa de la coursière normande au triforium de Tewkesbury. Voir aussi les judicieux commentaires qu'y ajouta P. Rolland (*Technique du mur évidé*, 170-180).

est donc, dans son principe, identique aux faux triforiums romans adossés aux combles latéraux dans les églises à trois étages de Normandie, d'Angleterre et de la France septentrionale.

En dernière analyse notre nef fut conçue, non d'après le thème de Werden ou de Tewkesbury [1], mais selon le type des églises romanes à trois étages du nord de la France, telles que Saint-Remi de Reims, Saint-Lucien de Beauvais et Sainte-Walburge de Furnes [2], auxquelles il convient d'ajouter Saint-Vincent de Soignies en Hainaut. Dans le vaisseau central de ces basiliques dotées de tribunes, une large tranche de mur aveugle et complètement nue soulignait les fenêtres hautes [3]. C'est à elle que s'adossaient les combles latéraux. Choqué par cette nudité, le maître de notre cathédrale ne trouva rien de mieux, pour la revêtir, que d'y appliquer la recette des constructeurs d'églises à faux triforium, comme la collégiale de Lillers ou l'abbatiale normande de Lessay: édifices dénués de tribunes et où le triforium avait pour mission, tant de décorer la maçonnerie que d'assurer l'éclairage et l'aération de la toiture des bas-côtés: procédé inventé, semble-t-il, à l'époque carolingienne, diffusé par les Normands dès la première moitié du XIe siècle, adopté par les Bourguignons ensuite, enfin propagé des pays de la Loire moyenne à l'Ecosse. Ainsi créa-t-il un étage supplémentaire, tout en restant fidèle à la logique de l'architecture romane dans les contrées septentrionales du royaume capétien [4].

Il nous est maintenant facile de dénombrer ses sources d'inspiration. Négligeant peut-être les traditions scaldiennes qui, selon toute apparence, étaient alors archaïques, il adopta les principes chers à la France du nord, tout au moins à la région d'Arras et Saint-Omer: les volumes simples, les lignes nettes, la couverture en charpente, le décor discret, les moulures réduites

---

(1) P. Rolland (op. cit., 180-182) a déjà fait observer que l'élévation anglaise à quatre étages, résultant d'un procédé accidentel, n'a rien de commun avec l'ordonnance régulière de la nef tournaisienne.

(2) La cathédrale de Senlis, commencée vers 1153, appartenait à cette famille.

(3) Cette surface murale dénuée d'ajours et d'ornements a caractérisé plusieurs grandes églises bâties dans le nord de la France au XIe siècle et au début du XIIe: exemples à St-Remi de Reims, à l'abbatiale de Montiérender, à St-Germain-des-Prés de Paris (où il n'y a tribunes ni triforium), à St-Lucien de Beauvais et aussi à St-Vincent de Soignies. Les Normands en ont considérablement réduit la hauteur dès le second quart du XIe siècle et les Anglais emboîtèrent le pas après la conquête de 1066.

(4) Mgr. Maere (*De vier geledingen*, 9-10) est arrivé aux mêmes conclusions. Je crois avoir établi que les 4 étages de l'abbatiale de St-Germer-de-Fly (Oise), commencée vers 1150, ne doivent rien non plus à Tewkesbury, ni même à Tournai. Cf. P. Héliot, *Remarques sur l'abbatiale de St-Germer et sur les blocs de façade du XIIe s.*, dans le *Bull. monumental*, CXIV (1956), 81 sqq.

au quasi-minimum (1), la sculpture des chapiteaux et peut-être le dessin du triforium (2). Sur ce thème fondamental il greffa d'énormes emprunts faits outre Manche (3): l'élévation en viaduc selon le canevas offert par les comtés britanniques de l'ouest et du centre, les colonnades superposées à l'extérieur d'après des modèles choisis dans les comtés de l'est, les tours jumelles de la façade, les larges baies des tribunes et leurs supports, la coursière haute, enfin quelques détails supplémentaires. Cette dualité d'origine explique pourquoi l'édifice ne ressortit franchement au style d'aucune région. La nef de Tournai est mixte: ni vraiment française, ni vraiment anglaise. Si les éléments d'importation y ont à premiere vue l'air de prédominer, rappelons-nous que la technique du mur évidé a conduit les Anglo-Normands à pratiquer une architecture presque réduite à une superposition de piles et d'arches, à une architecture où le mur est quasi-banni du vaisseau central (4). Or le maître d'œuvre n'a pas voulu ou n'a pas osé appliquer intégralement le système puisqu'il a laissé, entre les tribunes et les fenêtres hautes, une large bande murale parcimonieusement ajourée (5). Il en a gardé les arches robustes, les maçonneries épaisses et la coursière, mais il en a limité les effets. Il en a saisi les apparences, mais il n'en a pas retenu le sens profond. Bref il établit ses plans conformément à la technique et à l'esprit du dernier tiers du XIe siècle. Ces constatations n'atténuent ses mérites, sa sensibilité artistique ni son originalité. Il sut faire œuvre personnelle, voire créatrice tout en combinant – mais habilement, avec une rare puissance et une singulière harmonie – des données recueillies en deux ou trois pays différents. Somme toute, sa bâtisse prend place parmi les grands chefs d'œuvre de l'art roman.

*
* *

---

(1) Ces caractères s'appliquent aussi à l'architecture de la zone scaldienne où, par contre, le triforium paraît avoir été inconnu avant la construction de Tournai. La sculpture, on l'a vu, s'apparente à celle de St-Omer, Arras et Cambrai.

(2) Importé de Normandie ou du nord de la France. Peut-être faut-il ajouter à cette liste les fenêtres des collatéraux de la nef, dont les voussures ne sont pas concentriques (cf. LEMAIRE, *Restauration*, 1e partie, 50); cette anomalie, qu'on réédit aux hémicycles, ne se retrouve, à ma connaissance, qu'aux crypte et chapelles rayonnantes de l'abbatiale de St-Denis.

(3) P. ROLLAND (op. cit., 180 sqq.) a fait honneur de ces emprunts à la Normandie, qui avait effectivement recueilli dès les environs de 1100 certaines innovations récentes des architectes d'outre Manche. Ce disant, il se laissait influencer par les éléments proprement continentaux de Tournai qu'il me paraît plus juste d'imputer aux façons du nord de la France. Et sa théorie ne saurait s'appliquer à la structure en viaduc, qui constitue pourtant le nœud de l'affaire.

(4) Cf. BONY, op. cit., 162-163.

(5) C'est pourquoi ROLLAND (op. cit., 176) a eu tort d'affirmer que le système avait atteint son apogée à Tournai comme en Angleterre. Son jugement ne vaut que pour les hémicycles.

Hétérogène et même disparate, le transept est de bien moindre qualité, quoique son analyse archéologique éveille un égal intérêt. Si les deux hémicycles constituent une réussite incontestable, les travées droites, modifiées en cours d'exécution avec une gaucherie manifeste, n'ont l'ampleur, ni l'équilibre du grand vaisseau qui le précède. Rien de plus mesquin que leur triforium étriqué, au point qu'on se demande comment un artiste vraiment digne de ce nom a pu le concevoir, tout en ayant sous les yeux les œuvres superbement monumentales de ses prédécesseurs. De ces travées manquées il nous suffit de retenir surtout la disposition des piles, calculées pour porter des voûtes sexpartites, au dessus des travées doubles, et peut-être des voûtes barlongues, à croisée d'ogives simples au dessus des travées d'entre clochers. Les voûtes à six branches nous orientent vers le domaine royal et la Normandie.

Mais le triforium des travées doubles, dessiné bizarrement et de manière à donner l'illusion que ses deux étages ne font qu'un seul, est-il sorti tout entier du cerveau de l'architecte ou bien a-t-il été conçu d'après un monument antérieur? La question se pose d'autant plus impérieusement qu'à ma connaissance il ne ressemble à aucun autre. Les colonnettes en rangs serrés, les fûts alternativement longs et courts, la substitution de l'architrave à l'arcature: tout cela me paraît tellement insolite dans une église romane d'Occident que je me sens enclin à chercher en terre étrangère une source d'inspiration. Une comparaison s'impose avec la célèbre façade du palais sassanide de Ctésiphon, dont les ruines avoisinent Bagdad. Ce frontispice grandiose est meublé de plusieurs étages de niches cintrées que séparent des colonnettes étroitement juxtaposées, outre, çà et là, des colonnes embrassant chacune deux registres de niches(1). La résidence du roi Sapor Ier aurait pu fournir le thème initial s'il n'avait été inutile d'aller si loin. Au reste l'art des Parthes a fait bien des emprunts à l'art romano-hellénistique d'Asie Mineure et de Syrie. Nous voici conduits aux tours funéraires qu'on bâtit à la fin de l'Antiquité sur les confins syro-mésopotamiens: édicules carrés dont les faces étaient décorées de colonnes, tantôt espacées, tantôt serrées. Or l'une de ces tours, érigée à Halabiya – l'ancienne Zénobie – sur le moyen Euphrate, nous montre une combinaison de niches et de colonnes serrées, les unes longues, les autres courtes, dont la ressemblance avec le triforium de Tournai est criante(2). Je suis donc très

(1) F. Sarre et E. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet* (Berlin, 1911-1920), II, p. 75, et III, pl. 39-42.

(1) Ibid., II, p. 366-367, et III, pl. 75. Voir sur ces mausolées-tours: N. P. Toll dans *The excavations at Dura Europos..., preliminary report*, fasc. IX, 2e partie (New Haven, 1946), 143-150.

tenté de croire que l'architecte, en quête d'une solution qui l'eût tiré d'affaire tant bien que mal, eût mis à profit le souvenir d'un voyage accompli dans le comté d'Edesse, la principauté d'Antioche ou sur leurs confins, ou encore quelque carnet de croquis rapporté de l'Orient latin. La chose n'aurait rien de surprenant(¹). L'hypothèse du choix d'un modèle dans un mausolée levantin : celui d'Halabiya ou un autre du même genre, est fort séduisante, mais aussi très incertaine. Elle vaut quand même la peine d'avoir été proposée.

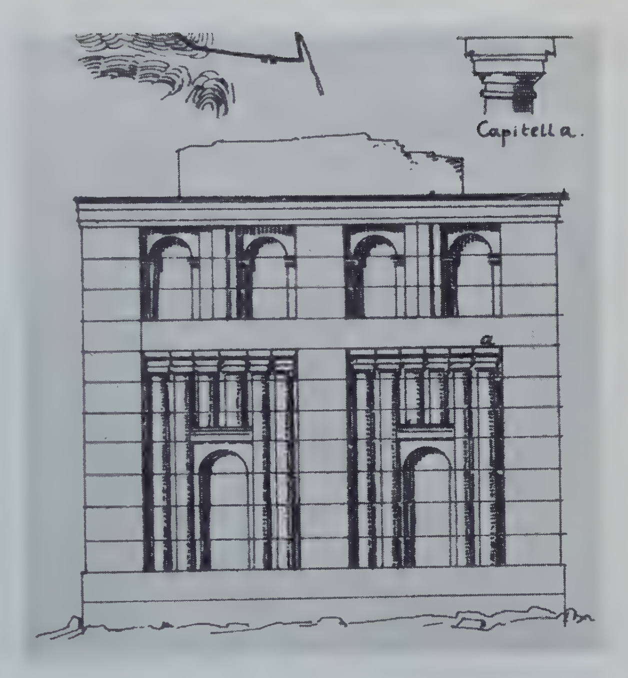


Photo B.N.

Fig. 7. — Halabiya. Restitution d'une tour funéraire d'après E. Herzfeld

Les rotondes des croisillons posent un problème généalogique plus complexe. Voyons d'abord leur conception d'ensemble et, pour commencer, leur plan. Les transepts arrondis aux extrémités sont très dispersés à la surface de l'Europe, où ils représentent une amplification tardive du thème antique de l'édifice trilobé. Les Italiens du nord furent peut-être les premiers à étendre le système aux grandes églises de type basilical, mais les Rhénans l'appliquèrent peu après – vers 1040-1065 – à Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne, où les croisillons, aussi longs que le chœur, sont environnés comme lui d'un déambulatoire. On réédita ce thème en France : à Saint-Lucien de Beauvais, vers

(¹) La prieurale boulonnaise du Wast, bâtie vers 1100 dans le style du pays, fut dotée d'un portail franco-normand dont l'arc polylobé a tout l'air d'avoir été emprunté à un monument d'Egypte ou de Syrie. Cf. HÉLIOT, *Eglises du Pas-de-Calais*, 174 et 270, et C. ENLART, *L'église du Wast et son portail arabe*, dans la *Gazette des beaux-arts* (1927), p. 1 sqq.. Nous verrons tout à l'heure que la voûte des hémicycles tournaisiens procède d'une technique d'origine byzantine.



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 8. — Tournai, cathédrale. Hémicycle du croisillon S.

1100 ou peu après (1), et peut-être à l'abbatiale de Corbie vers 1052-1073 (2). Nos contemporains sont fort tentés d'inscrire Tournai sous un aussi prestigieux parrainage (3). Il convient toutefois d'objecter que dans la cathédrale wallonne les galeries tournantes, deux fois moins larges que les bas-côtés du transept, ne se raccordent à ceux-ci que par les salles occupant le rez-de-chaussée des tours. Elles ne déterminent donc pas un plan trilobé véritable, mais un plan pseudo-trilobé à l'image de quelques autres basiliques romanes où chaque croisillon aboutit à une rotonde moins large que la travée droite à laquelle elle s'adosse: tel était le cas à Saint-Germain-des-Prés de Paris depuis le XIe siècle (4). Consacré l'an 1118, le Dôme de Pise nous offre une variante de ce parti car, si la rotonde y égale en largeur le vaisseau central des croisillons, elle n'emboîte cependant pas les collatéraux dont chacun s'arrête sur un mur droit. Ces hémicycles rétrécis, simples accessoires d'un édifice beaucoup plus vaste, n'ont point la plénitude de ceux de Cologne, ni même l'ampleur de ceux de Tournai qui pourtant ne s'imbriquent pas intimement dans le transept. Faut-il donc conclure en faveur d'une solution intermédiaire, produite par la combinaison de la formule colonaise et beauvaisienne avec celles de Paris et de Pise? L'hypothèse est probablement exacte, mais il faut ajouter un troisième élément générateur: les absides anglo-normandes aux murs dédoublés. Et ce nouveau rameau généalogique, c'est l'élévation qui nous le suggère.

La technique du mur évidé ne s'est pas limitée aux murs latéraux. Elle s'est au contraire rapidement propagée dans toutes les parties de l'église, chevet compris. Lorsqu'on eut entrepris vers 1100 de renouveler l'abside de la Trinité de Caen, on la gratifia de deux enveloppes concentriques: la première constituée par une clôture extérieure en maçonnerie; l'autre représentée par deux arcatures superposées, la plus basse établie au rez-de-chaussée, la seconde au niveau du triforium. Ainsi eut-on la possibilité d'aménager à chaque étage une étroite galerie, serrée entre la colonnade et le mur de fond. La galerie du dessous ne répond à aucun besoin et ne remplit même pas le rôle de passage

---

(1) E. Gall, *Die Abteikirche St Lucien bei Beauvais*, dans le *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV (1926), 59 sqq.
(2) P. Héliot, *L'abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments* (Louvain, 1957, *Bibl. de la Rev. d'hist. ecclésiastique*, fasc. XXIX), 77-84.
(3) Cf. Seymour, *N.-D. of Noyon*, 121 sqq.. L'auteur attribue une influence capitale à St-Marie-au-Capitole, mais estime qu'on l'a combinée, dans l'élévation, avec des importations anglo-normandes. P. Rolland *(La cath. de Tournai*, 230-239) a étudié le problème de façon approfondie, mais n'a pas osé conclure de façon ferme.
(4) L'hémicycle du croisillon S. a disparu, mais ses soubassements furent révélés par des fouilles ; l'hémicycle N. est conjectural. Cf. J. Hubert, *Les dates de construction du clocher-porche et de la nef de St-Germain-des-Prés*, dans le *Bull. monumental*, CVIII (1950), 77 et 82-83.

dévolu à celle qui la surmonte. Née de la fantaisie d'un architecte amateur de prouesses techniques et de subtils jeux de lumière, elle ne saurait être assimilée à un déambulatoire, tant à cause de son exiguïté que pour la raison péremptoire qu'elle bute à chaque bout contre l'escalier desservant les étages supérieurs de la bâtisse. Le système présentait un inconvénient, puisque la voûte en cul-de-four empêchait de continuer la coursière haute des travées droites autour du sanctuaire. C'est pourquoi les Anglais renoncèrent à la couverture en pierre. L'extension du plafond au chevet leur permit de circonscrire l'abside par trois galeries montées l'une sur l'autre et prolongeant au même niveau: qui les tribunes, qui la coursière. A ce prix on put donner à l'enveloppe interne une élévation égale à celle qui l'emboîte et l'on parvint à lui conférer l'apparence d'un portique triple et non double. Ce programme, appliqué peut-être dès 1080 à la cathédrale d'Ely, le fut aussi – et de façon certaine – à l'abbatiale de Peterborough vers 1120 ([1]). Je me demande si l'on ne la réédita pas environ 1130 à Notre-Dame de Soissons: basilique malheureusement détruite, mais dont on sait qu'elle devait beaucoup à l'art normand. L'hypothèse, actuellement invérifiable, m'est suggérée par le plan de l'abside où une colonnade intérieure doublait le mur de pourtour ([2]).

Quoi qu'il en soit, les hémicycles tournaisiens ont un caractère bien anglo-normand pour qui les regarde du dedans ([3]). Les colonnes trapues qui portent les arcades des tribunes rappellent par leur forme et leurs proportions celles de la Trinité de Caen, de Lessay et de Saint-Georges de Boscherville ([4]). Les hautes colonnes du rez-de-chaussée évoquent, avec cependant moins de lourdeur, celles de la nef aux abbatiales de Gloucester et de Tewkesbury qui ont peut-être inspiré par surcroît le surhaussement inattendu des grandes arcades, bien plus élancées que celles de notre nef et des travées doubles de notre transept. La triple rangée d'ajours peut se référer à l'exemple de Peterborough. Les lourdes membrures de la voûte ressemblent à celles de Boscherville. Il n'est pas jusqu'aux tours qui ne paraissent une amplification quasi-

---

([1]) Sur l'origine et l'évolution du thème voir Bony, *Technique du mur épais*, 164-167 et 178-179.

([2]) Cf. sur ce monument Anfray, *Archit. normande*, 66-69, et E. Lefévre-Pontalis, *L'archit. religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons aux XIe et XIIe s.* (Paris, 1894-1896), II, p. 193 et pl. 83.

([3]) Les archéologues contemporains sont généralement d'accord sur ce point: P. Rolland (*La cath. de Tournai*, 244 sqq., et *La technique du mur évidé*, 177 sqq.), M. Anfray (op. cit., 79), M. Brigode (*Egl. rom. de Belgique*, 24) et M. H. Reinhardt (*Hypothèse sur l'origine des premiers déambulatoires en Picardie*, dans le *Bull. monumental*, LXXXVIII, 1929, p. 280). A cet égard la comparaison avec l'abside moins complexe et plus ancienne de St-Georges de Boscherville est convaincante.

([4]) Dans ces deux dernières abbatiales l'abside n'est contournée que par une seule galerie: celle de l'étage.



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 9. — Caen. La Trinité. Abside

démesurée des discrètes tourelles plantées à la naissance des absides de Caen, de Cerisy-la-Forêt et de Peterborough (1). Ne sont-elles pas partiellement hors œuvre, de façon à barrer complètement les extrémités du pseudo-déambulatoire comme à Caen? Ne répondent-elles pas à un style très apparenté à celui du royaume anglo-normand (2)? Et l'une d'elles contient un escalier à l'image des modèles que je leur assigne (3).

Mais, de même que son prédécesseur – l'auteur de la nef – l'architecte a pris des libertés avec ses modèles. Il ne s'est pas contenté de transformer les tourelles en altiers clochers, ni de simplifier le profil des arcs. Il a profondément modifié l'élévation que lui proposaient ses devanciers: et en reportant à l'extérieur la coursière haute, et en créant un quatrième étage par l'insertion d'un triforium-couloir entre les tribunes et la rangée supérieure de fenêtres. Cette double entorse au programme trahit la volonté de respecter en quelque mesure, tout en le modernisant, le canevas offert par la nef voisine. Néanmoins la galerie supplémentaire pose une énigme car, si l'on doit imputer son existence au désir de sauvegarder une certaine unité de composition, sa structure et son emplacement nous reportent une fois de plus à Tewkesbury, déjà notée à propos de ses colonnes très élevées. D'ailleurs elle se conforme bien à la technique du mur évidé. En revanche, comme elle s'adosse à une paroi totalement aveugle, elle s'écarte de la tradition de Caen et de Peterborough, selon laquelle chaque étage est ajouré sur ses deux faces. Ce registre opaque, interrompant la continuité des sources lumineuses qui sans lui se poursuivraient du sol au faîte et rendraient les rotondes translucides sur toute leur hauteur, alourdit quelque peu l'édifice et prouve que le constructeur, s'il appliqua la doctrine du mur évidé dans son intégralité, n'a quand même pas assimilé complètement l'esthétique de ses modèles demi-circulaires.

Il a cependant innové: en donnant un énorme développement aux tourelles, en appliquant une ordonnance à quatre étages, en créant un passage longitudinal de plus que dans les exemplaires anglo-normands (4) et en adoptant un type de couverture en pierre permettant d'ouvrir la rangée de

(1) On sait que ces tourelles d'escalier restèrent en honneur dans les églises gothiques de Normandie: exemples à St-Etienne de Caen et à la cathédrale de Bayeux.

(2) Cf. Rolland, *Cath. de Tournai*, 252-253.

(3) P. Rolland (ibid., 239 sqq.) était fort tenté d'attribuer la conception et l'emplacement des quatre tours latérales du transept tournaisien à l'influence de quelques cathédrales anglaises, où les tourelles jumelles, parfois d'assez grandes dimensions, encadrent la façade des croisillons. La conjecture est très valable, quoique il me semble plus simple de chercher le prototype dans les absides aux murs évidés.

(4) Où la coursière et le triforium, loin de coexister, s'excluent mutuellement. Il y a, ou l'un, ou l'autre.

fenêtres hautes qui manque à la Trinité de Caen. A la différence de la calotte normande en quart de sphère, cette couverture est une voûte articulée car elle se compose de fuseaux concaves, échancrés à la base pour laisser place aux fenêtres et séparés l'un de l'autre par six grosses membrures rayonnantes au profil rectangulaire. Il s'agit donc d'une voûte d'ogives grossière, reconnaissable à ses quartiers relevés, mais dont la filiation pose un problème assez difficile. Examinons d'abord les solutions énoncées par mes devanciers.

Paul Rolland est demeuré perplexe. Constatant que les membrures profilées carrément caractérisent principalement l'architecture romane de l'Italie du nord, il eût été fort enclin à faire honneur des voûtes tournaisiennes à une influence transalpine, dont on sait qu'elle s'exerça profondément sur les églises rhénanes du XII[e] siècle, si les absides de la Lombardie et des contrées voisines n'avaient uniquement été coiffées en cul-de-four ([1]). Telle est par exemple l'abside de Sant'Abondio de Côme – basilique consacrée l'an 1095 –, dont le cul-de-four est armé de quatre membrures rectangulaires qui convergent sur un disque plat, enté sur le doubleau de tête ([2]). Sauf le disque la disposition est la même qu'à Tournai, d'autant que le doubleau y est également plat, large et dénué de toute moulure. Si la formule n'a guère obtenu de succès en Italie ([3]), elle a joui d'une véritable popularité vers 1150-1200 dans les pays du bas Rhône, où l'on appliqua fidèlement le principe de l'ogive plate et gauchement implantée sur le doubleau ([4]). L'hypothèse d'une emprise lombarde ou rhodanienne, séduisante de prime abord, perd beaucoup de sa valeur lorsqu'on prend conscience de la différence qui sépare, dans la structure comme dans les volumes, une demi-coupole côtelée d'un cul-de-four. Au reste les ogives plates et nues ne sauraient passer pour spécifiquement méridionales, car on en trouve en bien des régions françaises et britanniques dont certaines échappèrent certainement à l'influence transalpine ([5]). A cet égard Sainte-

([1]) Rolland, *Cath. de Tournai*, 248.
([2]) Porter, *Lombard archit.*, I, 138.
([3]) Où, en dehors de Côme, il n'en existe pas plus de quelques spécimens, remontant aux XII[e] et XIII[e] siècles, entre autres à deux églises de Corneto Tarquinia (prov. de Rome) bâties peu après 1200: Ste-Marie-du-Château et St-Jean-de-Jérusalem. Cf. A. K. Porter, op. cit., I, 123 et 125, et *The construction of Lombard and gothic vaults* (New Haven, 1911), 28.
([4]) Exemples à St-Quenin de Vaison, à la cathédrale de St-Paul-Trois-Châteaux, à St-Restitut (Drôme), à l'abbatiale de Montmajour (Bouches-du-Rhône), à St-Jean-de-Moustier en Arles et à l'ancienne cathédrale de Marseille. Cf. L.-H. Labande, *Guide archéol. du Congrès*, dans le *Congrès archéol.* d'Avignon (1909), I, 108, 119, 125, 156, 227, et F. Benoit, *Marseille* dans le *Congrès archéol.* d'Aix-Nice (1932), 164.
([5]) Spécimens romans à Ste-Croix de Quimperlé, aux clochers de l'abbatiale de Moissac, de St-Hilaire à Poitiers, de St-Ours à Loches, de l'abbatiale de Cormery (Indre-et-Loire), de St-Martin à Tours (tour Charlemagne) et de la cathédrale de Bayeux. J'aurai l'occasion d'en citer tout à l'heure



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 10. — Tournai, cathédrale. Voûte d'un d'un hémicycle du transept

Croix de Quimperlé appelle une mention particulière puisque sa coupole, renforcée par quatre branches d'ogives, est encadrée de quatre arcs assez larges pour retomber sur des colonnes triplées qui rappellent les colonnes jumelées des doubleaux tournaisiens. Mais cette similitude de procédé ne suffit pas à légitimer une filiation.

Les suggestions de M. Anfray se heurtent à la même objection car leur auteur a rapproché, sans en tirer toutefois de conclusions formelles, nos demi-coupoles côtelées des culs-de-four coiffant quelques absides romanes franco-anglo-normandes et armées d'ogives divergentes, qui s'appuient contre la clé du doubleau (1). Ces voûtes dérivent peut-être de modèles lombards. Leurs nervures, presque toujours moulurées, s'inscrivent cependant dans un rectangle. On en a signalé dans le Laonnais, le Soissonnais et sur leurs confins (2), à Laffaux (3) notamment; aux absidioles des abbatiales britanniques de Christchurch (4) et de Tewkesbury. Retenons surtout les absides, bâties l'une et l'autre vers 1125, de deux abbatiales dont la structure s'apparente à celle des hémicycles de Tournai: Morienval (5), où un pseudo-déambulatoire très étroit bute à chaque bout contre le pied de deux tours comme à Tournai, et Saint-Georges de Boscherville (6) où une galerie de triforium à claire-voie contourne le chevet. Néanmoins, si intéressantes que soient ces analogies, elles ne rendent pas davantage raison des fuseaux concaves.

C'est à ces derniers que M. Elie Lambert a prêté surtout attention. On doit à son avis chercher dans les coupoles côtelées hispano-mauresques les proches ancêtres des voûtes qui couvrent les premiers *cimborios* espagnols – ceux des cathédrales de Salamanque et Zamora entre autres –, la salle haute du clocher-porche de Moissac, l'abside de la crypte de Saint-Eutrope

---

d'autres, répartis entre le nord de la France et l'Angleterre, mais je dois dès maintenant noter que les ogives rectangulaires furent d'emploi courant, même au XIII[e] siècle, dans les bâtiments monastiques, civils et militaires, principalement dans les caves. Cf. M. Aubert, *Les plus anciennes croisées d'ogives: leur rôle dans la construction*, dans le *Bull. monumental*, XCIII (1934), 18.

(1) Anfray, *Archit. normande*, 79 et 330.

(2) Ibid., 329-330; Aubert, op. cit., 177-178; Porter, *Lombard and gothic vaults*, 28.

(3) Aisne.

(4) Hampshire. Cf. J. Bilson, *Les origines de l'archit. gothique: les premières croisées d'ogives en Angleterre*, dans la *Rev. de l'art chrétien*, XLIV (1901), 472-473.

(5) Oise. Voir C.-F. Ricome, *Structure et fonction du chevet de Morienval*, dans le *Bull. monumental*, XCVIII (1939), 310 et 315.

(6) Seine-Maritime. Cf. L.-M. Michon, *L'abbaye de St-Georges de Boscherville*, dans le *Congrès archéol. de Rouen* (1926), 542-544.

à Saintes ([1]) et les hémicycles tournaisiens ([2]). La technique de ces coupoles est d'origine byzantine. Voici d'abord le gigantesque dôme de Sainte-Sophie à Constantinople: calotte demi-sphérique raidie par des nervures méridiennes qui font saillie sous l'intrados ([3]). On imagina une variante du procédé : le dôme côtelé, offrant à l'intrados une surface ondulée dont les fuseaux concaves sont séparés par des arêtes ([4]). De la seconde formule relèvent plusieurs coupoles de la cité impériale: celles des Saints-Serge-et-Bacchus, qui remonte au VI[e] siècle, de l'église connue sous le nom de Boudroum Djami, qu'on peut dater du X[e], et quelques autres plus jeunes ([5]). L'Islam ne manqua pas d'imiter ce genre d'édifices, mais il semble qu'en général il en retint moins la technique que les formes: celles-ci convenant de façon parfaite à l'arc et à la niche polylobés qu'il propageait avec enthousiasme de la Mésopotamie aux rives de l'Atlantique. De fait il s'est habituellement contenté d'élever des coupolettes en brique ou en blocage, creusées de multiples fuseaux que séparent des côtes étroites et incapables de remplir une mission de renfort. Ces creux et ces saillies alternés, comparables à de simples cannelures, ont un caractère purement décoratif ([6]). A cette famille appartiennent la coupolette du palais irakien d'Oukhaidir, œuvre du VIII[e] siècle ([7]), et la coupole monumentale érigée au siècle suivant devant le mihrab de la Grande Mosquée de Kairouan ([8]). La mode s'en répandit rapidement en Afrique septentrionale et dans la péninsule ibérique – ainsi à la Grande Mosquée de Cordoue –, puis décrut vite après le X[e] siècle ([9]). On n'oublia quand même pas la structure des prototypes car on combina le type de Sainte-Sophie avec celui des Saints-Serge-et-Bacchus à la Grande Mosquée de Tunis: au dôme qui, daté de 864, précède le mihrab. Cette fois les côtes, plus accentuées qu'à Kairouan, sont des membrures fortement saillantes et qui ont tout l'air de jouer le rôle d'une armature portante ([10]).

([1]) L'hypothèse me paraît erronée à propos de Saintes dont l'abside basse répond à une structure différente; cf. le *Congrès archéol.* d'Angoulême (1912), I, 367, et II, 198.

([2]) E. Lambert, *Les coupoles des grandes mosquées de Tunisie et d'Espagne aux IX[e] et X[e] s.*, dans *Hesperis*, XXII (1936), 131.

([3]) A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins* (Paris, 1883), 66.

([4]) Ibid., 67-68.

([5]) J. Ebersolt et A. Thiers, *Les églises de Constantinople* (Paris, 1913), 32-34, 143-144 etc.

([6]) Cf. H. Terrasse, *L'art hispano-mauresque des origines au XIII[e] s.* (Paris, 1932, *Public. de l'Institut des hautes études marocaines*, fasc. XXV), 137-139.

([7]) K. A. C. Cresswell, *Early muslim archit.*, II (Oxford, 1940), 59 et 75-76.

([8]) G. Marçais, *Coupole et plafonds de la Grande Mosquée de Kairouan* (Tunis, 1925, *Gouvernement tunisien: notes et docum. pub. par la direction des antiquités et des arts*, fasc. VIII), 7 sqq., et A. Fikry, *Nouvelles recherches sur la Grande Mosquée de Kairouan* (Paris, 1934), 94 sqq.

([9]) Terrasse, op. cit., 134 et 235, et Fikry, op cit., 99-106.

([10]) Cf. Fikry, op. cit., 98; G. Marçais, *Tunis et Kairouan* (Paris, 1937), 76, 78 et 83; E. Lambert, loc. cit. et *La croisée d'ogives dans l'architecture islamique*, dans *Recherche*, I (1939), 63.

Si les coupoles côtelées du type kairouanais ou cordouan ont pu, par leurs seules formes, suggérer directement aux constructeurs d'Occident une technique semblable à celle de leurs devanciers constantinopolitains, la coupole tunisienne a sans doute engendré, grâce à des intermédiaires espagnols aujourd'hui disparus, la curieuse voûte montée sur la tribune du clocher de Saint-Pierre à Moissac environ 1125-1130 ([1]) et où des voûtains concaves, posés sur un plan presque horizontal, sont assis sur douze lourdes membrures rayonnantes et profilées carrément ([2]). Cela n'aurait rien d'étonnant car les pays de la Garonne entretenaient, aux XI[e] et XII[e] siècles, des relations assez intimes avec les royaumes chrétiens de la péninsule ibérique. Moissac n'aurait-elle pas à son tour engendré Tournai? Pourquoi pas puisque son clocher s'élevait au bord d'une des grandes routes du fameux pélerinage de Saint-Jacques. En tous cas les similitudes de structure et d'effets, qui apparentent deux édifices distants de plus de deux cent lieuses, sont aveuglantes au point d'effacer des différences à vrai dire négligeables, telles qu'à Tournai l'implantation particulièrement gauche des ogives sur l'arc de tête ([3]) et la double courbure imposée aux voûtains. En revanche ceux-ci ne sont, dans le modèle présumé comme dans la copie, que des lunettes car leur naissance fut relevée pour livrer place à un étage de fenêtres hautes, de sorte que les membrures paraissent se détacher du corps de la maçonnerie dans leurs assises inférieures, à l'imitation de celles qui portent une couverture plate. En définitive, si la cathédrale wallonne ne doit peut-être rien à l'abbatiale languedocienne, elle a tout l'air d'avoir emprunté le procédé à un monument du même type: espagnol, méridional ou – qui sait? – anglo-normand.

Cette conclusion provisoire ne me conduit pas à rejeter une hypothèse qui m'avait d'abord beaucoup séduit. Je veux dire qu'elle ne me détourne point de ces voûtes d'arêtes qu'on jeta sur des rotondes et qu'on divisa en quartiers rayonnants, afin de les adapter à la courbure des murs. Autre procédé dont je me demande s'il n'est pas originaire d'Orient, lui aussi. Quoi qu'il en soit, acclimaté en Gaule dès l'époque carolingienne ([4]), il obtint droit de

---

([1]) Lambert, *Croisée d'ogives*, 68 et 70.

([2]) Voir M. Aubert, *Moissac*, dans le *Congrès archéol.* de Toulouse (1929), 503, et A. Anglès, *L'abbaye de Moissac* (Paris, 1926), 17-21.

([3]) Celles de Moissac convergent sur un œil central

([4]) Les plus anciennes voûtes de ce type que je connaisse coiffent les absides de la pseudo-crypte de St-Laurent à Grenoble, œuvre probable de la fin du VIII[e] siècle. Cf. J. Hubert, *La « crypte » de St-Laurent de Grenoble et l'art du S.-E. de la Gaule au début de la période carolingienne*, dans *Arte del 1° millennio: atti del 2° convegno per lo studio dell' arte dell' alto medio evo* (Pavie, 1950), p. 330 et pl. 197-198.

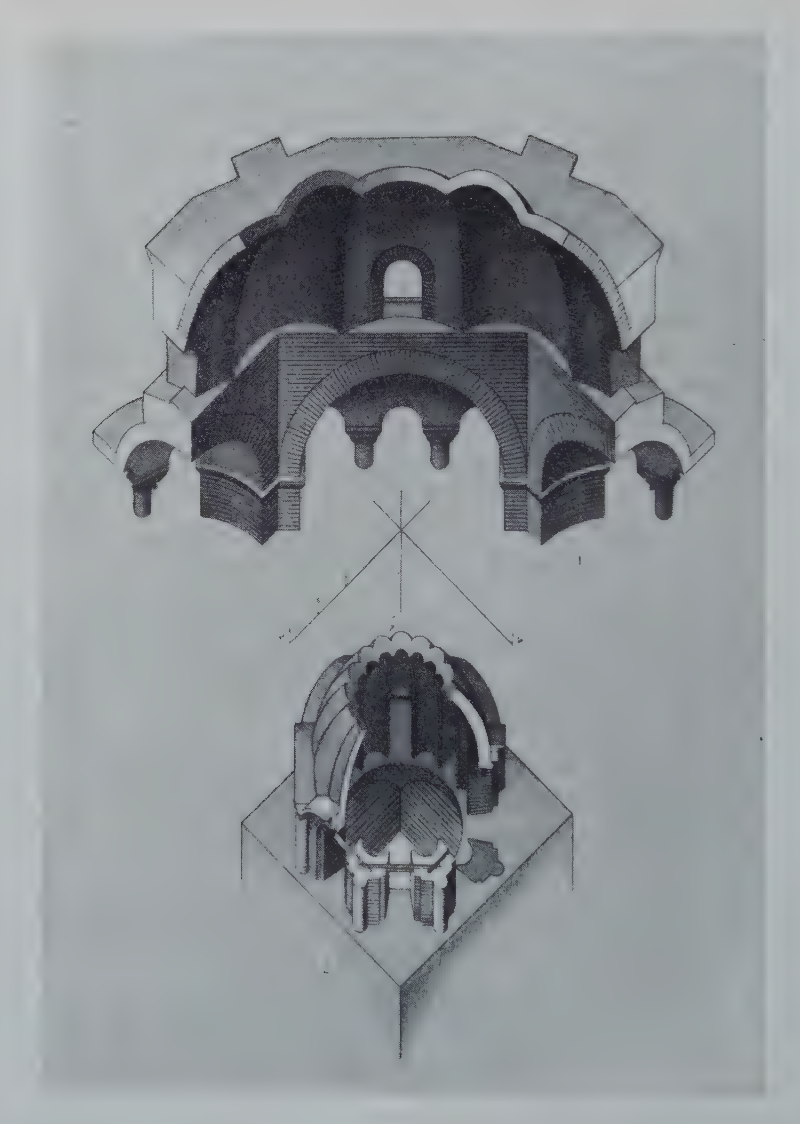


Photo B.N.

Fig. 11. — Constantinople
Coupoles de SS.-Serge-et-Bacchus et de la Theotokos
d'après A. Choisy

cité dans le domaine anglo-normand durant toute la période romane, à l'abbatiale de Gloucester par exemple ([1]). Les voûtains, relevés à la base, y dessinent un angle très accusé sur la ligne de leurs points de rencontre avec les murs, ainsi que les fuseaux de Moissac et de Tournai. Il eût suffi de pousser des ogives sous les arêtes pour engendrer une demi-coupole ressemblant aux nôtres. Il est donc admissible que l'architecte tournaisien se soit inspiré de voûtes de ce genre, nervées ou non, comme durent le faire ceux de ses collègues qui dotèrent de voûtes d'ogives plus perfectionnées, au second quart et au milieu du XII[e] siècle, les absides du nord de la France. Je fais allusion maintenant à la chapelle de l'évêché de Laon ([2]) que le chanoine Lemaire apparente à nos hémicycles ([3]), mais n'oublions pas que Laon et ses congénères représentent, dans la technique et les effets, un stade d'évolution bien plus avancé que Tournai où, comme à Moissac, le procédé est encore assez rudimentaire.

Est-il nécessaire de recourir à l'intermédiaire de l'Islam? Pourquoi ne pas imaginer que certaines techniques et certaines formes byzantines furent transmises directement, à la faveur des pélerinages en Terre Sainte et des croisades, surtout après la création du royaume latin de Jérusalem? On sait à quel point fut profonde l'influence du Levant sur l'architecture romane d'Occident: dans les pays méditerranéens, en Aquitaine et ailleurs. L'église byzantine sculptée avec un rare souci d'exactitude et de précision sur un chapiteau de Saint-Sauveur à Nevers nous apporte un témoignage peu connu de cette emprise, d'autant plus intéressant à signaler que l'artiste a doté l'édifice en miniature d'une coupole côtelée ([4]). Il nous atteste péremptoire-

---

([1]) On appliqua le procédé à l'une des absidioles de St-Nicolas de Caen vers 1080 — très gauchement d'ailleurs —, puis, cette fois avec aisance, aux absidioles de l'abbatiale de Gloucester dans les dernières années du siècle, enfin, près de cent ans plus tard, à l'absidiole du transept O. de la cathédrale d'Ely. Voir J. Bony, *Gloucester et l'origine des voûtes d'hémicycle gothiques*, dans le *Bull. monumental*, XCVIII (1939), 329 sqq.

([2]) Elle fut bâtie entre 1155 et 1174 selon L. Broche (*Laon*, dans le *Congrès archéol.* de Reims, 1911, t. I, p. 221), mais M. Aubert (*Les plus anc. croisées d'ogives*, 183) attribue ses voûtes aux années 1125-1140.

([3]) Lemaire, *Restauration*, 1[e] partie, p. 53. L'auteur s'est efforcé de fixer l'évolution de ce type de voûte en Belgique, en choisissant pour points de comparaison les voûtes de la fontaine au cloître gantois de St-Bavon (vers 1175) et de l'abside à la chapelle St-Pierre de Lierre (v. 1210). J'avoue que la progression qu'il a cru discerner d'un de ces monuments à l'autre m'échappe. Si la naissance des voûtains est plus relevée à Tournai qu'à Gand et Lierre, la courbe des membrures tournaisiennes n'épouse que dans sa moitié supérieure la ligne d'intrados des voûtains, ce qui dénoterait un âge plus reculé.

([4]) J. Ebersolt, *Orient et Occident: recherches sur les influences byzantines et orientales en France pendant les croisades* (Paris-Bruxelles, 1929), 96-97, et M. Anfray, *L'archit. religieuse du Nivernais au Moyen Age: les églises romanes* (Paris, 1951), 270. La fidélité de l'interprétation me contraint d'opiner pour la copie directe d'une ou plusieurs églises véritables et de rejeter l'hypothèse d'un intermédiaier

ment aussi que nos ancêtres savaient regarder attentivement et reproduire avec fidélité les créations artistiques d'un Orient encore paré d'un prestige écrasant.

Il reste beaucoup à dire de plusieurs procédés de voûtement introduits dans l'Europe de l'ouest à la fin du XII[e] siècle, sinon antérieurement. Les calottes hémisphériques de l'Anjou et de l'Aquitaine, armées de nervures méridiennes, évoquent des prototypes byzantins dont on eût recueilli le principe tout en modifiant l'appareillage ([1]). La Rhénanie elle-même n'a pas échappé à la contagion. Examinons par exemple les ruines de l'abbatiale d'Heisterbach, près de Bonn. Entre 1212 et 1226 on en couvrit l'abside d'une gigantesque coquille en pierre, qui serait presque semblable à celles de Tournai si des côtes méplates, véritables arêtes émoussées, n'y remplaçaient les membrures ([2]). Les fuseaux concaves, échancrés à la base par les arcades de la coursière, complètent la ressemblance. L'ensemble rappelle, avec plus de précision que dans la cathédrale scaldienne, les coupoles des sanctuaires impériaux de Constantinople contemporains de Justinien. Heisterbach pourrait représenter un premier état du thème tournaisien. Pour obtenir la formule définitive il eût suffi de substituer des nervures saillantes aux côtes aplaties et faisant corps avec les voûtains ([3]). A Tournai, bâtie sans doute à une époque où la technique des voûtes nervées n'était pas encore mise au point, l'on jugea prudent d'adopter la lourde membrure à la façon de Moissac, tandis que l'Allemagne, tard venue au gothique, bénéficia d'emblée des perfectionnements accomplis entre temps dans le nord de la France. C'est pourquoi les Rhénans appliquèrent l'ogive relativement mince : à l'abside orientale de la cathédrale

---

fourni par un objet mobilier, tel que le reliquaire byzantin de saint Anastase au trésor d'Aix-la-Chapelle : reliquaire ressemblant à une église et doté par surcroît d'une abside et d'une coupole côtelées ; cf. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen* (Dusseldorf, 1916, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, fasc. X, 1[e] partie), 203 et 207. Un autre reliquaire, cette fois ouvré probablement à Cologne vers 1175 et dérivé d'un modèle byzantin, affecte aussi la forme d'une église surmontée d'une coupole côtelée (Pinder, *Kunst der Kaiserzeit*, texte, p. 250, et album, p. 218 et 423).

([1]) Cf. Aubert, op. cit., 65-67, et P. Héliot, *Les églises abbatiales de St-Maixent, de Celles-s/Belle et l'archit. poitevine*, dans les *Mém. de la Soc. des antiquaires de l'Ouest*, 4[e] série, t. II (1955), 51-52. Cette imitation affecta des coupoles complètes (lanterne des morts de Sarlat) et le plus souvent des culs-de-four (absidioles de l'abbatiale de St-Maixent).

([2]) P. Héliot, *L'église abbatiale d'Heisterbach et les relations artistiques franco-allemandes au XIII[e] s.*, dans le *Mémorial d'un voyage d'études de la Soc. nat. des antiquaires de France en Rhénanie, 1951* (Paris, 1953), 266, et W. Meyer-Barkhausen, *Das grosse Jahrhundert kölnischer Kirchenbaukunst, 1150 bis 1250* (Cologne, 1952), 71-72.

([3]) On peut aisément étudier le passage d'une technique à l'autre au dodécagone de St-Géréon de Cologne, reconstruit à partir de 1219. On réédita dans les tribunes de cet édifice les voûtes côtelées du déambulatoire d'Heisterbach, mais les fuseaux y sont séparés par des arêtes dans les travées du flanc N. et par de minces ogives dans celles du flanc S. (Meyer-Barkhausen, op. cit., 69 et 71). Au déambulatoire d'Heisterbach les arêtes sont émoussées comme à l'abside.

de Trèves dès 1191-1196 ([1]), puis – après 1220 – à toute une famille d'absides de la région colonaise et tout d'abord à Notre-Dame de Roermonde([2]). Il y a donc de fortes chances pour que la technique d'Heisterbach, moins évoluée que celle de Trèves, fût acclimatée dans le pays avant la fin du XIIe siècle.

L'élévation de nos hémicycles étant – je pense l'avoir prouvé – d'inspiration anglo-normande, l'on s'étonnerait un peu si l'on n'avait pas puisé leur couverture aux mêmes sources. Le moment est venu de choisir entre Moissac, Gloucester et l'importation directe du monde byzantin dont pourrait témoigner la Rhénanie. Moissac semble arriver bonne première dans la compétition à cause de ses impressionnantes similitudes de structure et d'effets, tandis que l'Angleterre ni la Normandie ne nous offrent actuellement rien de pareil. Mais avons-nous le droit d'affirmer aujourd'hui que ces deux pays n'ont jamais élevé de voûtes semblables à celles qui nous occupent? Je me sens plutôt enclin à croire le contraire, lorsque je me reporte à la curieuse coiffure dont on gratifia vers 1150-1155 la trésorerie de la cathédrale de Canterbury. C'est une sorte de voûte en arc de cloître, armée de huit nervures rayonnantes et couvrant une salle carrée ([3]). Qu'elle se rattache ou non à des monuments orientaux, je puis à défaut rappeler que les membrures de section rectangulaire se retrouvent dans plusieurs églises d'Ile-de-France, de Normandie et d'Angleterre qu'on peut dater de la fin du XIe siècle et de la première moitié du XIIe : soit sur des doubleaux ([4]), soit sur des ogives ([5]). Mais la taille rectiligne des membrures de Tournai, semblable à celle des nervures qui enjambent la fontaine du cloître à Saint-Bavon de Gand, ne procède-t-elle pas tout bonnement d'un parti-pris de simplification des profils propre à l'architecture romane de la zone scaldienne et déjà noté à propos des arcades des nef et croisillons de notre cathédrale? Je n'ose donc conclure. Incapable de départager Moissac et Gloucester, je laisse tout bonnement l'affaire en suspens.

([1]) Pour la date voir N. Irsch, *Der Dom zu Trier* (Dusseldorf, 1931, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, fasc. XIII, 1e partie), 127. En voir une photographie dans O. von Schleinitz, *Trier* (Leipzig, 1909, *Berühmte Kunststätten*, fasc. XLVIII), 119.

([2]) Meyer-Barkhausen, 72-74.

([3]) Voir J. Bilson, *The Norman school and the beginnings of gothic archit.: two octopartite vaults, Montivilliers and Canterbury*, dans *Archaeological journal*, LXXIV (1917), 28.

([4]) Doubleaux accompagnant des voûtes d'arêtes aux cryptes des cathédrales de Winchester et Worcester; accompagnant des voûtes d'ogives à l'abbatiale de Lessay (Manche), au chœur de St-Jean de Devizes (Wilts), aux bas-côtés du chœur de l'abbatiale de Romsey (Hampshire), aux crypte, collatéraux et déambulatoire de la cathédrale de Gloucester. Cf. notamment Bilson, *Origine de l'archit. gothique*, 370-372, 385, 387-388 et 390.

([5]) Ogives lancées sur travées rectangulaires dans les églises d'Avening (Gloucestershire), d'Acy-en-Multien (Oise) et de Crouy-s/Ourcq (Seine-et-Marne). Voir Bilson, op. cit., 386, et Porter, *Lombard and gothic vaults*, fig. 13 et 14.

En définitive le transept tournaisien résulte, comme la nef, de l'adaptation de structures anglo-normandes dans le style propre à l'extrême nord de la France capétienne. Les voûtes sexpartites projetées sur les travées doubles, les tours élevées aux extrémités des croisillons, le plan et l'élévation des hémicycles: tout cela nous garantit cette filiation, que paraissent en outre corroborer les chapiteaux à corbeille basse [1]. Seules les demi-coupoles côtelées, byzantines par leur origine lointaine, ne proviennent peut-être pas de la même source. Quant à la tour-lanterne qui coiffe la croisée, elle répond à des traditions continentales remontant à l'âge carolingien; toutefois les couloirs pratiqués dans ses murs se rattachent eux aussi à des prototypes normands. Véhiculés ou non par l'intermédiaire du royaume d'outre Manche, ces thèmes reçurent un nouvel accent sur les rives de l'Escaut. Le style nerveux – même quand il est lourd – des modèles s'est empâté. En se simplifiant il a pris plus de plénitude, sinon de fermeté. Comme son devancier l'architecte réussit à innover et à composer une œuvre vraiment originale. Il est seulement fâcheux que le triforium-couloir des travées doubles, ajouté par souci d'atténuer la disparité des éléments de l'édifice, introduise la maladresse et la mesquinerie dans un transept qui, sans ces fioritures superfétatoires, eût conservé une ampleur majestueuse et comparable à celle de la nef.

*

* *

Il est enfin temps de dater les parties romanes de l'illustre basilique. Rappelons pour commencer les évènements dont les textes nous ont transmis le souvenir. Il y a d'abord deux faits d'importance capitale: la dédicace solennelle de 1171, qui ne peut convenir qu'à un édifice où il était déjà possible de célébrer convenablement le culte [2], et la consécration de 1213-1214 que

---

[1] On voit des chapiteaux romans à corbeille basse en des églises anglaises assez nombreuses et très dispersées. La corbeille y est, tantôt nue, tantôt revêtue de moulures ou de godrons, tantôt décorée de feuillages comme à Great Bedwyn (Wilts), à St-Jean de Chester, à Compton (Surrey) et à la cathédrale d'Oxford, commencée vers 1170; en voir des photographies dans Bond, *Introd. to English archit.*, II, 492, 494, 496-498, 504 et 510. Ces chapiteaux coiffent en général des colonnes comme ceux du chœur en la collégiale artésienne de Lillers, déjà signalés; or cet édifice me paraît également d'inspiration britannique. On voit d'autres chapiteaux bas, posés sur des colonnes et décorés de volutes, de feuillages ou d'autres ornements à St-Thomas d'Epernon, St-André de Chartres et à l'église d'Herblay (Seine-et-Oise): monuments dont le premier du moins accuse l'influence anglo-normande. Les chapiteaux de la nef de St-Vincent à Soignies, église dont les attaches anglo-normandes sont manifestes, répondent au même type, sauf cette différence que la corbeille en est lisse.

[2] D'autant qu'elle s'accompagne de toute une série d'évènements, significatifs par leur concordance et leur quasi-simultanéité comme l'a montré P. Rolland (*Chronologie*, 124-125).



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 12. — Moissac, église abbatiale. Voûte de la tribune du clocher

seule justifie l'achèvement du gros œuvre, sinon de la cathédrale entière. Mentionnons en outre le rétablissement du diocèse en 1146, l'inachèvement des travaux lorsque fut intronisé l'évêque Etienne – c'est à dire en 1192 – et, l'an 1198, le rachat par le même prélat de revenus destinés en partie à compléter l'édifice, notamment à le couvrir. Il convient de remarquer dès maintenant que la renaissance d'un siège épiscopal n'entraîne pas forcément la reconstruction de la cathédrale ni, au cas où le chantier eût été ouvert antérieurement, l'accélération de l'ouvrage. A Tournai il est très possible que les revenus du chapitre soient restés inchangés, il n'est par certain que les ressources de la fabrique aient été accrues; il est seulement probable que la séparation d'avec Noyon facilita la tâche des bâtisseurs.

Quelques autres évènements n'offrent pas un égal caractère de certitude. Cousin ne s'est-il pas trompé en écrivant qu'en 1110 « furent mis les fondemens du chœur nœuf »? Le digne homme a commis çà et là quelques erreurs, sans compter qu'il bronche parfois sur des questions de date. Et, à en juger d'après l'état actuel du monument, on a l'impression très nette qu'on éleva la nef avant le transept et les croisillons avant les quelques vestiges conservés du sanctuaire. Il y a aussi l'aventure arrivée l'an 1141 au chanoine Henri, alors qu'il passait « per novam fabricam ecclesie ». Quoique contemporain l'auteur de ce passage n'est pas toujours digne de confiance, même quand il relate les choses survenues en son temps. Et quel sens donner au mot *fabrica*? Celui de bâtisse ou celui de chantier de construction? Enfin la porte ouverte à cette date dans le flanc nord de la nef appartenait-elle à l'église du XIIe siècle ou à celle du XIe?

Que dire aussi du mobilier et des objets du culte? La donation d'un calice destiné au maître-autel ver 1152-1154 prouve simplement qu'il y avait alors un maître-autel, dont on ne sait au juste s'il était provisoire ou définitif. L'inhumation de l'évêque Anselme devant ce maître-autel en 1149 et de l'abbé Gautier devant l'autel Saint-Jean-Baptiste en 1160 peut s'appliquer à la cathédrale du XIe siècle comme à celle du XIIe. On ne peut pas tirer davantage argument de la mention de l'autel Sainte-Catherine entre 1169 et 1179. J'en dirais autant des autels Sainte-Marguerite, Saint-Michel, Saint-Jean-Baptiste et Sainte-Marie-Madeleine, signalés en 1174 et à l'égard desquels l'évêque édicta un règlement dix-neuf ans plus tard, si l'on n'avait quelques raisons de croire que leur emplacement dans le transept, sous l'Ancien Régime, était le même qu'au XIIe siècle et si l'on ne pouvait tenir pour certain que les deux premiers n'avaient point changé de place depuis le début du XIIIe.

Il nous faut donc recourir à l'examen du monument lui-même. Contentons-nous cette fois de mettre en relief les éléments stylistiques propres à l'établissement d'une chronologie. Voyons d'abord la nef. Son élévation en viaduc avec de larges baies de tribunes est celle d'églises britanniques dont la série ne se poursuivit pas au delà de 1150 ([1]). Les baies de tribunes de ce genre, mises à la mode au cours du XIe siècle, tombèrent en désuétude après 1150, même outre Manche où l'on en avait fait grand usage; il en existait cependant un spécimen un peu plus récent à la nef de l'abbatiale de Clairmarais, bâtie vers 1150-1170 aux portes de Saint-Omer. A Tournai les arcades de ces baies retombent sur des piles conformes à un type adopté dans les cathédrales de Gloucester, à la fin du XIe siècle, et de Peterborough vers 1120-1140. Les chapiteaux évoquent par leur décor certains chapiteaux anglais de la première moitié du XIIe siècle, tout en s'apparentant davantage à des sculptures, pourtant manifestement plus anciennes, de la région de Saint-Omer-Arras-Cambrai qu'on ouvra vers 1095-1115 ([2]). Ferais-je état enfin de la coursière haute puisqu'on soupçonne l'abbatiale brabançonne d'Afflighem, commencée l'an 1129, d'en avoir possédé une réplique ([3])?

Si l'architecture de la zone scaldienne fut archaïque tout au long du XIIe siècle par rapport à celle du nord de la France, la région picarde comprise, il me semble que l'observation s'applique principalement aux églises paroissiales et que les grands monuments retardaient moins à l'égard de ceux de l'Artois et des pays de la Somme. Reportons-nous à quelques basiliques érigées sur les confins méridionaux de la Flandre. Elles nous fourniront, j'imagine, d'utiles indications. Voici d'abord l'abbatiale Saint-Bertin à Saint-Omer, rebâtie selon toute vraisemblance de 1045-1046 à 1105, totalement détruite

---

([1]) Cette constatation infirme l'opinion du F. Mémoire-Marie (*Chronologie*, 552) selon laquelle cet édifice, si largement conçu, ne semble pas pouvoir remonter au delà du milieu du XIIe siècle.

([2]) A la réflexion je ne pense pas qu'on puisse tirer argument des chapiteaux de la chapelle St-Basile à Bruges, construite vers 1140 (voir le F. Firmin, *De romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen*, Gand, 1940, p. 39-57, 315, 350 et 356). Ces chapiteaux grossiers sont très inférieurs à ceux d'Artois et de Cambrésis auxquels je viens de faire allusion. Ceux de Tournai les surclassent de si haut qu'on serait tenté de les croire beaucoup plus jeunes, si les différences de facture et de style n'y étaient imputables à d'autres sources d'inspiration et à des artistes assurément formés hors de Flandre. Les chapiteaux de la nef de Tournai ne semblent avoir rien de commun avec ceux de la zone scaldienne, à l'exception toutefois de ses cantons méridionaux et des confins de la zone picarde.

([3]) Le chroniqueur Amerius a signalé vers 1500 des *deambulatoria* qui contournaient l'édifice au dedans et au dehors. Trois-cents ans plus tard son émule Regus précisa que les galeries d'Afflighem étaient semblables à celles de St-Bertin à St-Omer (XIV-XVe s.), où le vaisseau central était effectivement doté d'un triforium-couloir au dedans et d'une coursière extérieure établie sur l'appui des fenêtres hautes. Cf. C. Leurs, *Les origines du style gothique en Brabant*, 1e partie, II (Bruxelles, 1922), 95, 105, 106 et 108.

à la fin du Moyen Age, mais dont le plan nous fut révélé par des fouilles. C'était un édifice complexe, dont le transept et la nef accusaient l'influence des grands sanctuaires du bassin de la Seine, sinon de la Normandie, et qu'on a peut-être gratifiés de voûtes d'ogives en 1152-1154 ou peu après (¹). La nef de l'abbatiale cistercienne de Clairmarais, dont nous savons qu'on l'érigea vers 1150-1170, rééditait aux détails près l'élévation de Sainte-Walburge à Furnes, peut-être un peu plus ancienne: trois étages, tribunes s'ouvrant par de larges baies presque semblables aux grandes arcades du rez-de-chaussée, pas de voûte au dessus du vaisseau central (²). C'eût été le canevas de Tournai si le triforium n'avait fait défaut et si l'une des colonnes adossées à chaque pilier n'avait fusé jusqu'au sommet du mur, créant ainsi une division verticale en travées à l'instar de Furnes (³). Construite de 1150-1155 à 1180-1185 ou environ, la grandiose nef de la cathédrale de Cambrai, malheureusement anéantie elle aussi, transposait certainement les thèmes de Clairmarais et de Tournai dans un langage déjà gothique. Quoique on n'en connaisse aucune vue intérieure, on a tout lieu de croire qu'elle comportait quatre étages, avec tribunes et triforium, et qu'une partie de ses piliers se prolongeait jusqu'au couronnement des murs. Mais son style était sans nul doute beaucoup plus avancé que celui de Tournai, tant en raison des voûtes d'ogives qui la couvraient et des arcs ou murs-boutants qui l'épaulaient, que de sa structure audacieuse et de sa hauteur alors inouïe: 35 mètres (⁴). On retrouvait enfin les mêmes dispositions et les mêmes caractères, outre une ossature plus légère encore, au chœur de la cathédrale d'Arras, érigé de 1160 à 1183 (⁵).

Il résulte de ces comparaisons qu'on peut attribuer avec une grande vraisemblance la nef de Tournai au second quart ou au milieu du XIIe siècle. Nous verrons tout à l'heure s'il n'y a pas lieu de préciser davantage, mais nous devons admettre dès maintenant que sa construction était assez proche déjà de son terme lorsque sortit de terre la nef de Cambrai. Il me paraît effectivement inadmissible que le plus jeune de ces édifices voisins et quasi-jumeaux

---

(1) P. Héliot, *Eglises et chapelles de l'abbaye de St-Bertin antérieures au XIIIe s.*, dans le *Bull. archéol. du Comité des travaux hist. et scientifiques* (1936-1937), 616-622. Voir aussi mes *Eglises du Moyen Age dans le Pas-de-Calais*, passim.

(2) Héliot, *Egl. du Pas-de-Calais*, 99, 225, 373 et *passim.*

(3) Sur la nef également détruite de Ste-Walburge de Furnes, bâtie à une époque incertaine du XIIe siècle, voir le F. Firmin, op. cit., 260-263.

(4) Voir P. Héliot, *La nef et le clocher de l'ancienne cathédrale de Cambrai*, dans le *Wallraf-Richartz Jahrbuch*. XVIII (1956), 94-96.

(5) Cf. P. Héliot, *Les anciennes cathédrales d'Arras*, dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, IV (1953), 40-59 et 83.

ait été contemporain de son aîné à quelques années près. Si le maître d'œuvre du premier appliqua la technique novatrice du domaine royal et des contrées limitrophes, tandis que son collègue se contentait de perfectionner les traditions indigènes à l'école des constructeurs romans d'outre Manche, la dualité d'inspiration de l'un et de l'autre ne saurait justifier une différence de style aussi prononcée, à moins que l'écart chronologique entre les deux monuments n'ait atteint une ou deux décades. Une supériorité marquée de Tournai à l'égard des églises scaldiennes de son temps me paraît plus naturelle et plus acceptable que son infériorité très apparente vis à vis de Cambrai. En définitive l'archaïsme de la cathédrale wallonne par rapport à sa rivale s'explique par son appartenance à la génération antérieure.

Le transept se prête à des raisonnements du même ordre. Il convient moins de le mettre en parallèle avec des églises du pays qu'avec les églises de régions parfois proches d'ailleurs, mais où l'architecture évoluait plus rapidement (1): non seulement avec la nef de Cambrai, mais encore avec la belle collégiale Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes, commencé peu après l'incendie de 1171. Cette basilique illustre et comme par hasard démolie, ressortissait au gothique proprement français à l'instar des cathédrales d'Arras et Cambrai. Son élévation à quatre étages, avec tribunes et triforium, ses croisillons polygonaux, sa tour centrale et ses clochers latéraux l'apparentaient étroitement à Tournai, mais son style, plus avancé que celui de la cathédrale wallonne (2), m'oblige à considérer notre transept comme plus âgé. L'analyse infirmera-t-elle ce jugement *a priori*?

Voyons d'abord les chapiteaux qui, dans l'ensemble, ressortissent à la manière du nord de la France et semblent en majorité plus anciens que ceux de la nef. On les daterait volontiers de la première moitié du XIIe siècle si la minceur du tailloir des plus grands – ceux des grandes arcades et des tribunes dans les hémicycles – n'indiquaient au plus tôt une date assez voisine de 1150. En définitive leur âge doit être – nous l'avons vu – à peu près le même que celui des chapiteaux du cloître à Saint-Bavon de Gand, ouvrés environ 1160-1180. Ce cloître nous donne un second point de repère: la coupole montée

(1) Le F. Mémoire-Marie (*Chronologie*, 552) a eu tort à mon sens de tirer argument, en faveur du rajeunissement du transept, de la persistance des traditions romanes dans les églises paroissiales de Tournai au début du XIIIe siècle. La cathédrale et ces édifices mineurs ne sont quand même pas comparables. Quant à la chapelle épiscopale, également invoquée à l'appui de sa thèse, je ne vois vraiment pas ce qu'elle a de roman et je la considère comme pleinement gothique.
(2) Voir sur N.-D. de Valenciennes L. Serbat, *Quelques églises anciennement détruites du N. de la France*, dans le *Bull. monumental*, LXXXVIII (1929), 419-430.

au dessus de la fontaine peu avant 1180 et qui, presque semblable dans sa structure et ses profils aux voûtes de nos hémicycles, accuse peut-être une technique un peu plus avancée (1). A part ceux d'entre eux qui appartiennent à la même série que leurs congénères de la nef, les chapiteaux de notre transept se répartissent en trois familles. Ceux du triforium (2) trouvent les répliques à Bruges: dans les chapelles Saint-Basile et Saint-Pierre qui datent respectivement du milieu et de la seconde moitié du XIIe siècle (3). Ceux des grandes arcades et des tribunes dans les hémicycles ressemblent à un chapiteau du croisillon nord à la cathédrale d'Oxford (4). On retrouve dans ce morceau taillé à la fin du siècle les mêmes proportions qu'à Tournai, la corbeille basse et le tailloir mince, mais le décor, pourtant presque méplat, y est déjà moins lourd et les feuilles d'angle y sont lobées, ce qui leur donne aussi l'air d'être plus jeunes. Certains chapiteaux tournaisiens de cette catégorie comptent parmi leurs éléments caractéristiques des feuilles plates qui s'enroulent sous les angles du tailloir, mais à l'inverse du sens habituel (5). Or les feuilles et volutes de ce type que j'ai relevées çà et là, ouvrées en général entre les années 1150 et 1190 environ, dénotent, même celles qui remontent au milieu du siècle, un style nettement plus évolué que les nôtres car leurs formes sont plus élégantes, leur relief plus accusé, leur facture plus souple. J'en puis citer des exemplaires en Laonnois (6), en Ponthieu (7), en Artois (8) et en Angleterre (9). Enfin les chapiteaux sur lesquels retombent les voûtes d'ogives des travées droites sont manifestement moins anciens que ceux des arcades et des galeries hautes; leur plastique, sinon leurs ornements, est déjà gothique.

(1) A Gand les ogives épousent la courbe des voûtains, tandis qu'à Tournai le parallélisme entre quartiers de voûte et membrures n'existe que dans la partie supérieure de celles-ci. La liaison entre les éléments de la voûte, plus intime à St-Bavon, peut s'expliquer par une légère antériorité de Tournai par rapport à Gand.

(2) En voir des photographies dans Warichez, *Cathédrale*, I, p. 56 et 58.

(3) F. Firmin, *Romaansche bouwkunst*, 51, 53 et 65.

(4) Photographie dans Bond, *Introduction*, II, p. 497, fig. 6.

(5) Le chanoine Warichez en a représenté dans son op. cit., I, fig. 114, 116 et 118.

(6) A Laon, aux tribunes du transept de la cathédrale (Gall, *Gotische Baukunst*, fig. 158) et à la chapelle de l'évêché (*Congrès archéol.* de Reims, 1911, t. I, p. 223).

(7) Aux abbayes de Dommartin et de St-André-au-Bois dans le Pas-de-Calais. Voir C. Enlart, *Monum. religieux de l'archit. romane et de transition dans la région picarde* (Amiens, 1895), 23, 115, 117 et 118.

(8) Au chœur de la collégiale de Lillers.

(9) Outre l'exemplaire précité de la cathédrale d'Oxford, j'en puis citer à l'abbatiale de Selby et dans plusieurs églises cisterciennes: Buildwas, Byland, Fountains et Roche. Cf. Bond, op. cit., I, 435, et II, 505-506; J. Bilson, *The archit. of the cistercians with special reference to some of their earlier churches in England*, dans *The archaeological journal*, LXVI (1909), 256-257.

L'ossature et l'ordonnance générale du transept s'accommodent-elles de dates aussi tardives? Pour les travées droites une seule question se pose à mon avis (1): celle des voûtes d'ogives sexpartites projetées dès le début des travaux. Mais les voûtes de ce genre, inventées en Normandie selon toute apparence, diffusées vers 1130-1150 par le prestige de Saint--Etienne à Caen et de la cathédrale de Sens, obtinrent ensuite dans le nord de la France une vogue appelée à durer jusqu'à la fin du siècle (2). Les rotondes procèdent des absides de la Trinité de Caen, qui remonte aux alentours de 1100, et de Peterborough, œuvre des années 1120-1140, peut-être aussi de celle de Notre-Dame à Soissons, commencée vers 1130 et dont le plan – seul connu de nous – paraît impliquer une élévation semblable. Cependant Tournai apportait un progrès sur ses devancières par la double addition d'un étage supplémentaire – celui du triforium – et d'une voûte articulée qui permit l'ouverture de fenêtres hautes. Cet incontestable progrès rachète en quelque mesure ce que la voûte a d'archaïque par comparaison avec celles qu'on élevait au troisième quart du XIIe siècle dans le bassin de la Seine, contrée où l'architecture était alors beaucoup plus évoluée (3). Le plus troublant serait le triforium-couloir qui n'a pas l'air de s'être implanté en Ile-de-France avant les abords de 1160 (4), si la Normandie et surtout l'Angleterre n'en avaient proposé une assez longue

(1) Selon le F. Mémoire-Marie (loc. cit.) le verticalisme accentué et les grands arcs brisés du transept ne paraissent pas devoir s'accommoder d'une date voisine de 1150 ou 1160. Le remarque serait juste si nous n'avions d'autres critères que les églises paroissiales du pays, mais la cathédrale ne mérite pas — son transept pas plus que sa nef — qu'on la ramène au commun dénominateur. Passons sur les arcs brisés dont on a commencé de faire grand usage dans le nord de la France bien avant 1150. Le verticalisme des travées droites est déterminé par les colonnes destinées à recevoir la retombée des voûtes hautes. Or, quel que soit le rôle qu'elles jouent dans l'économie de la bâtisse, les colonnes de cette espèce, introduites dans l'architecture de la Normandie, de la France septentrionale et de l'Angleterre dès le XIe siècle, entrèrent très vite dans la pratique courante de ces régions. J'en puis citer plusieurs spécimens antérieurs, selon toute apparence, à 1150: en Artois (nef de Lillers), Flandre (nef de Ste-Walburge à Furnes) et Hainaut (nef de St-Vincent à Soignies); et il paraît bien qu'on ait conçu de la sorte les nef et transept de St-Bertin à St-Omer dès la seconde moitié du XIe siècle. Quant aux hémicycles, leur verticalisme n'est nullement affirmé puisque, toute liaison organique entre les étages y faisant défaut, la structure en est encore celle d'un viaduc; si les lignes verticales y sont prépondérantes, on le doit à l'étroitesse des arcades, à la substitution de la colonne au pilier, enfin à l'établissement des membrures de la voûte dans le prolongement des piles. Mais ce thème est celui des absides romanes.

(2) Aubert, *Les plus anc. croisées d'ogives*, 30-32 et 148.

(3) M. Lambert *(Chronologie*, 87) s'est basé sur la structure pour attribuer les parties basses des travées droites du transept et la totalité des hémicycles à une date légèrement postérieure à 1110. En ce qui concerne les hémicycles, je pense qu'il a limité ses comparaisons à l'abside de la Trinité de Caen et aux absides d'Ile-de-France voûtées d'ogives. Les arguments que je viens d'exposer m'engagent à ne pas souscrire à sa thèse.

(4) A ma connaissance les plus anciens sont ceux de la cathédrale de Laon et du croisillon S. à l'abbatiale de St-Germer.

série de modèles depuis le milieu du XIe siècle ([1]). Le chœur de Noyon lui-même, commencé vers 1145-1150, a été doté d'un faux triforium aveugle comme la nef de Tournai. Je me demande si son architecte, en construisant une abside qui offre d'ailleurs bien des ressemblances avec les hémicycles de la basilique wallonne, ne se serait pas inspiré de leur triforium-couloir si celui-ci avait déjà vu le jour ([2]). Mais cela n'est que pure conjecture.

Somme toute, l'analyse archéologique nous conduit à opter pour le milieu ou le troisième quart du XIIe siècle. Ces dates s'accommodent des évènements rappelés au début de ce chapitre: principalement de la dédicace de 1171 et de l'existence, sous la date de 1174, de quatre autels logés dans les travées droites du transept.

Le moment est venu d'établir une chronologie plus précise. La pose de la première pierre du chœur en 1110, selon Cousin, me paraît improbable ([3]). La consécration solennelle de 1171 doit s'appliquer à la nef, à un transept et peut-être à un chœur encore dénués de voûtes, sauf les hémicycles assurément bâtis d'un seul jet, du sol au faîte. J'imagine qu'il fallut bien une quarantaine d'années, sinon davantage, pour élever une église de pareilles dimensions. Nous pouvons ainsi fixer l'ouverture des chantiers aux alentours de 1125 ou 1130, et c'est dans l'édifice en construction que le chanoine Henri reçut, l'an 1141, la révélation de la *Vita Eleutherii*. Quelques années plus tard la nef était conduite à son terme. On s'attaqua ensuite, sans presque désemparer, au mur ouest des travées doubles des croisillons, puis, après un second changement de programme et vers 1150 – je pense –, aux deux rotondes du transept, enfin au mur est des travées doubles et au chœur, s'il est vrai qu'on le renouvela comme le reste.

La dédicace de 1171 marque le terme des premières campagnes de travaux: campagnes rondement menées et qui peut-être avaient épuisé le trésor de la

---

([1]) Les triforiums-couloirs, dérivés des coursières hautes pratiquées dans les murs des croisillons aux abbatiales de Bernay, puis de Jumièges sont plus nombreux dans les églises romanes d'outre Manche que dans celles de Normandie. Exemples de la fin du XIe siècle au transept de l'abbatiale — actuellement cathédrale — de St-Albans; d'environ 1100 aux croisillons des abbatiales de Lessay (Manche) et de Pershore, aux chœur et transept de Tewkesbury; de la première moitié du XIIe siècle à la nef de la cathédrale de Gloucester et au croisillon S. de celle d'Hereford. Cf. Bony, *Technique du mur épais*, 156-157, 163 et 179-187.

([2]) Le chœur de Noyon a l'air d'avoir été bâti en trois campagnes dont la plus récente, achevée avant 1186, donna le jour au triforium et aux fenêtres hautes. On paraît avoir commencé la première environ 1145-1150, la seconde vers 1155-1160 et la dernière vers 1165-1170. Il est possible qu'on ait appliqué les plans primitifs sans changements. Cf. Seymour, *N.-D. of Noyon*, 50 sqq.

([3]) Je me demande si Cousin n'a pas qualifié de reconstruction une simple restauration du chœur accompli cette année-là. Une pareille amplification littéraire serait très plausible.

fabrique. En tous cas on reprit lentement haleine et, durant plus d'un quart de siècle, on se contenta d'aménagements partiels. C'est alors sans doute qu'on remania le grand portail, qu'on donna leur aspect définitif aux portes Mantille et du Capitole, qu'on lança les trois arcs de la croisée s'ouvrant sur les bras de transept et le sanctuaire ([1]), qu'on éleva l'étage inférieur de la tour-lanterne et qu'on poursuivit l'érection des quatre tours attenant aux hémicycles. Une couverture provisoire protégea les parties restées imparfaites. Il était réservé à l'évêque Etienne, grand bâtisseur avant sa promotion à l'épiscopat, de mettre la dernière main à l'œuvre de ses devanciers. C'est à lui – tout le monde est d'accord là-dessus – qu'on doit les voûtes d'ogives qui coiffent les travées droites des croisillons, sinon le chœur roman, et les parties hautes de la tour-lanterne.

*

* *

En définitive cette chronologie, qui diffère assez peu de celle de Paul Rolland, n'est nullement révolutionnaire. Je suis presque tenté de demander qu'on m'en excuse depuis qu'ont paru les théories du chanoine Lemaire, du F. Mémoire-Marie et de M. Lambert. Elle me paraît cependant se conformer, mieux que celles de mes derniers devanciers, à l'évolution de l'architecture religieuse dans le nord de la France capétienne et dans le domaine anglo-normand. Mais elle ne résout pas tous les problèmes et prête, comme les autres, le flanc à la critique. Il reste des points obscurs à éclaircir et des difficultés – mineures, je l'espère – à surmonter. Je n'ai d'ailleurs eu d'autre but que d'apporter une contribution substantielle à la connaissance d'un édifice justement illustre et de préparer, après bien d'autres, les voies à la composition de la monographie complète que les historiens d'art attendent depuis longtemps avec une légitime impatience.

On voudra bien me permettre de fixer avec précision, avant de tirer le trait final, la place qu'occupe la cathédrale de Tournai dans l'évolution de l'architecture en Occident durant le XIIe siècle. Ce monument exceptionnel, qui a surpris et dérouté tant d'archéologues, n'est quand même pas un étranger

(1) Ces trois arcs sont brisés alors que le quatrième, ouvert sur la nef, est en plein-cintre. Ce tracé m'invite à les attribuer à la fin du siècle — d'autant qu'ils ne paraissent pas avoir été retouchés —, de même que l'étage inférieur de la lanterne qui en est quasi-solidaire. Cet étage n'ayant gardé nul vestige de solins sur ses faces N. et S., j'en conclus qu'une toiture provisoire couvrit les travées doubles des croisillons avant qu'on les eût dotées de voûtes d'ogives. Mon opinion sur ce point diffère quelque peu de celle qu'a soutenue le chanoine Lemaire (*Restauration*, 1e partie, 53-54, et 2e partie, 69).

dans son pays, quoique ses constructeurs successifs aient beaucoup emprunté au dehors. Il suffit, pour s'en rendre compte, de le comparer à quelques églises bâties entre les années 1100 et 1200 dans la zone scaldienne (1).

Voici d'abord les collégiales Saint-Vincent de Soignies et Sainte-Walburge de Furnes. Ne présentaient-elles pas un air de famille avec Tournai? Leur nef du moins, où l'on retrouvait les larges baies de tribunes et les arcades aux profils simples chères aux maîtres d'œuvre tournaisiens, outre le plafond du vaisseau central. Cependant la structure y était moins savante quoique la composition y fût articulée, c'est à dire divisée en travées au moyen de pilastres ou de colonnes prolongés jusqu'au sommet des murs. La nef de Soignies, qui remonte à la fin du XIe siècle ou au début du suivant, nous offre une gauche adaptation de Jumièges ou de Durham comme l'attestent notamment ses lourds piliers alternant avec des colonnes (2), tandis qu'à Furnes l'ordonnance, probablement dessinée durant la première moitié du XIIe siècle, ressortissait simultanément à l'art du nord de la France (3) et à l'art britannique (4). Et l'on retrouvait le canevas de Furnes à la nef de Clairmarais, construite vers 1150-1170 dans un style qui semble avoir été un peu plus évolué qu'à Sainte-Walburge.

Après 1127 la Flandre vit s'élever une autre basilique à tribunes: la collégiale Saint-Donatien de Bruges dont la nef romane n'a laissé aucun

---

(1) Bien que j'aie limité mon enquête à l'architecture, je tiens à dire en passant quelques mots sur les portes Mantille et du Capitole, telles qu'elles se présentent depuis leur transformation à la fin du XIIe siècle. Elles résultent manifestement d'une inspiration fort éclectique. Si les personnages allongés dans l'axe des voussures nous orientent vers les grands portails du N. de la France, le tracé trilobé de ces voussures n'évoque pas moins certains portails rhénans du roman tardif que l'enluminure contemporaine. Les bas-reliefs quasi-méplats qui se succèdent autour de la porte elle-même rappellent des portails alsaciens et, par leur intermédiaire, se rattachent à la sculpture de l'Emilie; cf. R. JULLIAN, *L'éveil de la sculpture italienne, I: la sculpture romane dans l'Italie du N.* (Paris, 1945-1949), notamment p. 139 et pl. 58. Enfin les colonnes cannelées en hélice avaient obtenu un vif succès dans l'Italie septentrionale. Tournai ne reçut sans doute l'influence transalpine que de façon indirecte: par l'écho qu'en renvoyait l'Allemagne du S., sinon le Brabant car l'encadrement des portes au moyen de bas-reliefs se retrouve à Ste-Gertrude de Nivelles: au portail de Samson qui doit être légèrement antérieur à ceux de Tournai (A. MOTTART, *La collégiale de Nivelles*, 65 sqq.).

(2) Voir S. BRIGODE, *L'archit. religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, 1e partie, dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, I (1949), 66 sqq., et ANFRAY, *Archit. normande*, 83-90. M. Anfray attribue la nef de Soignies au milieu du XIIe siècle, ce qui me paraît la rajeunir excessivement, mais je crains que M. Brigode l'ait un peu trop vieillie en la considérant comme une œuvre de la fin du siècle précédent. Il est juste de rappeler que la nef de Soignies semble avoir été conçue pour recevoir une couverture voûtée, restée à l'état de projet.

(3) Elle rappelle beaucoup celle de St-Remi de Reims, peut-être transmise par l'intermédiaire de St-Bertin à St-Omer. Voir sur le monument le F. FIRMIN, *Romaansche bouwkunst*, 260-263.

(4) Les piles qui portaient les grandes arcades appartenaient à l'art du N. de la France par leur forme et à celui de l'Angleterre par leurs chapiteaux cubiques. Quant aux baies de tribunes, elles évoquaient St-Martin de Tours aussi bien que Southwell et St-Etienne de Caen.

souvenir, mais dont les transept et chœur, démolis beaucoup plus récemment, ont l'air d'avoir été érigés tout au long de la seconde moitié du siècle. Là aussi l'élévation était articulée, à la façon de Soignies et non à celle de Furnes où les piles étaient toutes semblables, mais les souvenirs de Tournai y étaient patents comme le prouvaient les quatre étages et particulièrement la composition interne de l'abside. Le sanctuaire était couvert de voûtes d'ogives dont nous ne savons pas si elles répondaient au programme primitif ou non. Cependant les façades des croisillons, avec leur triforium à claire-voie, leurs arcades aveugles et leurs tourelles d'angle témoignaient en faveur d'une influence d'outre Manche (1). Cette influence (2) s'est exercée jusqu'aux confins du Brabant et de la Flandre puisque la défunte abbatiale d'Afflighem, commencée l'an 1129, représentait un compromis entre l'architecture indigène, c'est à dire mosane, et celle de l'état anglo-normand auquel on devait sans doute les galeries qui contournaient l'édifice à l'instar de Tournai (3). Enfin la nef de la cathédrale de Cambrai, bâtie à partir de 1150-1155, et la collégiale Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes, sortie de terre peu après l'incendie de 1171, trahissaient à leur tour l'emprise de la basilique wallonne, cette fois adaptée au gothique naissant du nord de la France.

Ainsi Tournai, loin d'être un corps étranger implanté dans le sol scaldien, s'est intimement liée au courant qui conduisait la Flandre et les territoires limitrophes des traditions carolingiennes aux formules gothiques. Ce qu'elle a d'exceptionnel résulte du génie de ses premiers maîtres d'œuvre, principalement de celui qui conçut la nef, et d'une importation massive de thèmes britanniques (4). Or l'invasion d'outre Manche ne se limitait pas à notre cathédrale puisque, se diffusant alors de Bruges à Noyon et d'Afflighem à Saint-Germer, elle apportait de nouveaux éléments au patrimoine monumental des provinces septentrionales de la France capétienne, et même des éléments

(1) Voir le F. Firmin, op. cit., 25-38; J. Steppe, *Een binnenzicht van de voormalige St-Donaaskerk te Brugge op een schildering van Memling*, dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, IV (1953), 187 sqq.; S. Leurs, *Het koor van de St-Donatianuskerk te Brugge geschilderd door J. van Eyck en A. van Ouwater*, dans les *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XV (1954), 211 sqq.

(2) Sur ces influences dans la zone scaldienne voir le F. Firmin, op. cit., 332-353, et S. Leurs, *Geschiedenis van de vlaamsche kunst* (Anvers, 1936-1939), I, 69-83.

(3) Leurs, *Origines du gothique en Brabant*, 1e partie, II, p. 94-110.

(4) Quoique M. Lambert (*Chronologie*, 88) ait discerné, dans le transept et surtout dans la nef, des traces d'une influence rhénane qu'on invoquait encore couramment voici vingt-cinq ou trente ans, P. Rolland (*Cath. de Tournai*, 253-254 et 263) et M. Anfray (op. cit., 73) me paraissent avoir démontré que cette influence était quasi-nulle. Je viens d'appuyer leur thèse d'arguments supplémentaires. Quant à l'influence lombarde, Rolland (op. cit., 253-254 et 262) la croyait très diluée, mais M. Anfray (op. cit., 71-73) l'a justement réduite à rien.

appelés à le rénover. Ce qui frappe le plus à Tournai, ce qui dérouta tant d'historiens peut se résumer en trois points: l'inarticulation de la nef, les hémicycles des croisillons et les hautes tours qui les encadrent. Ces apparentes anomalies sont venues du royaume insulaire et, peut-être directement aussi, du duché normand, sauf la curieuse voûte des rotondes: spécimen tardif, comme à la fontaine du cloître de Saint-Bavon à Gand, d'une technique d'origine byzantine dont le cheminement vers l'Escaut et le Rhin demeure énigmatique. La nef en outre compte parmi les plus récentes applications du type proprement anglo-saxon de l'élévation en viaduc, à côté du chœur de Lillers en Artois – dont le dessin est quand même différent – et d'une famille d'églises rhénanes. Mais, traditions régionales et emprunts: tout cela fut amalgamé, fondu, magnifié avec tant d'indépendance et de personnalité que nos artistes réussirent à faire pleinement œuvre créatrice, voire à brouiller leurs sources d'inspiration à tel point qu'une analyse minutieuse et approfondie permet seule de les déceler.

L'influence anglo-normande s'exerçait alors paisiblement dans les bassins de la Seine et de la Somme, en attendant de se manifester aussi dans l'Allemagne du nord-ouest. Il n'est donc nullement étonnant qu'elle se soit au surplus propagée dans l'ensemble de la zone scaldienne, où elle pouvait s'appuyer sur tout un complexe de relations intimes et constantes: politiques, économiques, ecclésiastiques et même artistiques ([1]). Tournai n'était pas moins bien placée qu'Arras ou Bruges pour la recevoir ([2]). Il serait naturel que l'Angleterre y eût pris une place prépondérante. La géographie et l'histoire nous le suggèrent. L'examen de notre cathédrale nous le confirme. Si Tournai a connu l'art roman de Normandie par l'intermédiaire du royaume d'outre-Manche et accessoirement peut-être de l'Ile-de-France ou de la Picardie, certains éléments semblent avoir été directement importés du duché: en particulier le plan et l'ordonnance interne des hémicycles, qui évoquent avec une précision troublante les absides de la Trinité de Caen et de Saint-Georges de Boscherville ([3]).

([1]) Celles-ci ne se limitaient pas à l'exportation de sculptures tournaisiennes outre Manche ; elles affectaient aussi l'enluminure. L'envoi de fonts-baptismaux et de pierres tombales ouvrés en Tournaisis stimula un courant d'échanges artistiques plus actif avec l'Angleterre qu'avec la Picardie, alors moins riche en beaux modèles d'architecture.

([2]) Sur les relations de l'Angleterre avec la Flandre et Tournai voir ROLLAND (op. cit., 262-264) et ANFRAY (op. cit., 74-75).

([3]) P. ROLLAND a énoncé des conclusions assez voisines des miennes dans sa *Technique du mur évidé* (180 sqq.). Il considérait comme une importation directe de Normandie le triforium de la nef où les baies, semblables entre elles, ne sont point groupées par deux ou trois sous un arc de décharge



Cl. E. Lefèvre-Pontalis

Fig. 13. — St-Georges de Boscherville. Abside

Si la nef de Tournai constitue l'état final d'un thème d'origine saxonne, elle annonçait en revanche l'élévation complexe des grandes basiliques bâties dans le nord de la France durant la seconde moitié du XIIe siècle. Je veux parler ici de la célèbre famille des églises à quatre étages dont le chœur de Noyon, sinon la nef de Cambrai fournit le prototype. Nous ne pouvons préjuger du schéma interne de Cambrai que par son enveloppe, qui nous révèle l'existence de tribunes et, selon toute probabilité, d'un triforium. Plus âgé sans doute de quelques années, le sanctuaire noyonnais accuse un style bien plus évolué que l'ample vaisseau tournaisien, mais je suis d'autant moins enclin à rejeter sa dépendance à l'égard de la cathédrale scaldienne que son triforium n'est, lui aussi, qu'un décor visant tout simplement à meubler la nudité d'un mur. C'est un registre d'arcades aveugles, semblables entre elles et distribué par travées. Assurément les différences entre les deux édifices sont très importantes, mais je serais fort étonné que le maître de Noyon, tout en puisant le plus souvent à d'autres sources, n'eût pas pris à Tournai même l'idée de la division en quatre étages et du faux triforium adossé aux combles des tribunes. J'aurais jugé inutile de rappeler cette hypothèse, depuis longtemps formulée et généralement admise (1), si M. Seymour ne l'avait récemment combattue en vertu d'arguments qui ne m'ont pas convaincu (2). En définitive je crois qu'on peut inscrire parmi les descendants immédiats de Tournai Notre-Dame de Noyon à côté de Notre-Dame de Cambrai, de Saint-Donatien de Bruges et de la cathédrale de Laon.

Son influence toutefois fut brève. Monument exceptionnel en pays scaldien, non par son style, mais par son ampleur. par la qualité de sa construction et – en ce qui concerne la nef – de son décor sculpté, elle fut vite dépassée par les grands sanctuaires du haut Escaut – Cambrai, puis Valenciennes – qui lui durent beaucoup, mais qui propagaient avec plus ou moins d'audace l'art

---

commun. Ce rythme simple caractérise effectivement quelques triforiums normands (Trinité de Caen, St-Georges de Boscherville), mais il fut aussi adopté dans plusieurs autres régions de France vers 1100 (Bourgogne, pays de la Loire moyenne), avant d'être recueilli dans le bassin de la Seine, en Picardie et en Artois au cours du XIIe siècle. La filiation de ces triforiums de nos provinces du nord, Tournai compris, est donc incertaine.

(1) L'influence exercée par la cathédrale de Tournai au XIIe siècle a été exposée par ROLLAND dans son op. cit. (p. 186 sqq.) et dans *La cath. de Tournai* (p. 267 sqq.).

(2) Ces arguments sont au nombre de trois: 1°) les deux monuments répondent par leur structure à deux conceptions opposées; 2°) l'arcature du faux triforium de Noyon, élément de la plastique nerveuse et accentuée de l'édifice, contraste avec l'arcature lourde et plate de Tournai; 3°) le lien ecclésiastique qui unissait auparavant les deux villes s'était brisé l'an 1146. Cf. SEYMOUR, *N.-D. of Noyon*, 116-117. Mais ces différences ne sont pas incompatibles avec la propagation d'un thème. Quant à la séparation des diocèses, elle n'a pas nécessairement entraîné la rupture complète des relations entre les deux cités.

novateur d'Ile-de-France, Champagne et Picardie. En attendant, lorsque s'ouvrit la seconde moitié du siècle, elle surclassait de haut, par sa nef, la masse des églises de la région, peut-être aussi Afflighem et Saint-Bavon de Gand. Saint-Remi de Reims avait joui d'une égale supériorité cent ans auparavant. Je me demande si l'exemple prestigieux de la nef de Tournai n'a pas aidé à acclimater sur les bords de l'Escaut et en terre flamande la formule britannique de l'élévation dépourvue de verticales. Je ne fais pas allusion ici à l'église de Cappellebrouck ([1]) en Flandre française, qui se réclame assurément d'antécédents normands ([2]), mais à deux autres églises romanes érigées à Tournai même dans la seconde moitié du XII[e] siècle, sinon – la première du moins – dès 1150 environ, et divisées en trois étages: Saint-Piat ([3]) et Saint-Brice ([4]), quoique le schéma de l'une et de l'autre diffère très nettement de celui de notre cathédrale. Vivifiée par de nouveaux apports d'outre Manche ou par l'influence d'édifices continentaux tels que le chœur de Lillers, où l'emprise anglaise me paraît manifeste, la tradition devait s'en perpétuer dans le gothique scaldien jusqu'à une période avancée du XIII[e] siècle ([5]).

Si l'âge que je lui assigne est vrai, notre basilique ne mérite pas le qualificatif d'archaïque, que d'autres et moi-même lui avons trop volontiers décerné, par rapport avec les grandes basiliques contemporaines du domaine royal,

---

([1]) Nord. Cette église fut bâtie à la fin du XII[e] siècle. Sa nef n'a que deux étages: celui du dessus meublé d'une arcature continue, formée de baies alternativement aveugles et ajourées, qui résulte de la fusion des fenêtres hautes et du triforium. Cf. R. Rodière, *Notes sur qq. églises de la Flandre maritime* (dans le *Bull. de la Soc. d'études de la province de Cambrai*, XXXVI, 1936), p. 21 et pl., et L. Devliegher, *Overzicht van de romaanse kerkelijke bouwkunst in diets Frans-Vlaanderen,* dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XXII (1953), 201.

([2]) En l'espèce deux églises de la Seine-Inférieure, bâties au second quart ou au milieu du XII[e] siècle et où chaque grande arcade est surmontée d'un groupe de trois petites, celle du milieu seule encadrant une fenêtre: Manéglise, où les membrures verticales font défaut, et Ste-Marguerite-sur-Mer où elles existent. Cependant ces édifices diffèrent tous deux de Cappellebrouck par la discontinuité de leur faux triforium, qui introduit une ébauche de division en travées. Cf. Anfray, *Archit. normande,* 139 et 189, et F. Deshoulières dans le *Congrès archéol.* de Rouen (1926), 322 et 326.

([3]) Où la nef, couverte en charpente et totalement inarticulée, comportait primitivement trois étages — soit un de plus qu'à Manéglise et Ste-Marguerite —, dont un faux triforium discontinu, fait de baies jumelées aveugles, fixées dans l'axe des piliers et alternant avec des fenêtres ouvertes sur les combles, au dessus des grandes arcades. Cf. P. Rolland, *Les eglises paroissiales de Tournai* (Bruxelles, 1936, *Ars belgica*, fasc. V), 11.

([4]) Où la nef appartenait jadis au même type que celle de St-Piat. Dotée d'un triforium semblable au précédent, elle apportait cependant une nouveauté, empruntée à Cappellebrouck ou au domaine anglo-normand: une arcature supplémentaire, ménagée au sommet des murs et dont les baies étaient périodiquement ajourées pour laisser place aux fenêtres hautes. Cf. Rolland, op. cit., 21.

([5]) Il s'agit en l'occurrence de quelques nefs à trois étages, couvertes en charpente et totalement inarticulées, dont le triforium se poursuit sans interruption d'une extrémité à l'autre: St-Jacques de Tournai, Lisseweghe (Flandre Occidentale) et Aardenburg (Zélande).

sauf Saint-Lucien de Beauvais s'il est exact que les voûtes d'ogives de celle-ci appartenaient bien au plan primitif, sauf naturellement Sens et Saint-Denis. Il suffit de la comparer à la grande abbatiale Notre-Dame de Soissons, bâtie vers 1130-1160, pour s'en persuader ([1]). Au reste l'Ile-de-France prit assez tardivement son essor et sa suprématie, acquise grâce à Sens et Saint-Denis, ne remonte guère qu'à 1140 environ. L'évolution y fut rapide dans quelques monuments exceptionnels – Noyon, Arras et sans doute Cambrai –, mais s'accomplit le plus souvent avec une certaine lenteur dans les autres ([2]). Si l'on se rappelle que les voûtes d'ogives entraient dans son concept initial, on conviendra que le transept de Tournai semble, aux détails près, à peine plus âgé que les chœurs de Saint-Germer et de Senlis, commencés: le premier vers 1150, le second vers 1153. Ainsi la cathédrale romane de Tournai, indépendamment de sa valeur esthétique, occupe une place importante dans l'histoire de l'architecture religieuse en Occident.

Pierre Héliot

([1]) C'était une église à tribunes manifestement influencée par l'architecture normande: nef couverte en charpente, bas-côtés voûtés d'ogives, chœur de même plan que celui de la Trinité à Caen. Cf. Anfray, op. cit., 66-69.

([2]) La supériorité de Tournai à l'égard des autres grandes églises contemporaines de la zone scaldienne ne fut peut-être pas plus grande que celle de Notre-Dame de Valenciennes, des cathédrales d'Arras, Laon et Cambrai vis à vis des basiliques bâties dans la seconde moitié du XII[e] siècle et vers 1200 dans la région picarde et le Laonnois.

Petit ensemble d'objets de l'age du bronze final, trouvés à Bois-de-Lessines (Hain.)

Le Musée Communal d'Alost conserve un petit lot d'objets de bronze restés inédits. Les pièces sont fixées sur un carton qui porte l'inscription à l'encre : « 915. Objets gaulois ou gallo-romains en bronze : 2 épingles à cheveux, bracelet, torque et 4 fragments de bracelets (?), trouvés à Lessines vers 1890, à l'endroit dit : Fourbisart, près du chemin de Mons à Gand. 916. Pointe de javelot en fer, même provenance ».

Cette dernière pièce n'appartient pas à la première trouvaille et n'est pas mentionnée dans la notice imprimée et bilingue qui accompagne les objets et donne quelques précisions complémentaires :

« Objets Gallo-Romains en bronze : épingle à cheveux, petite épingle, bracelet, collier rigide tordu (torque) et fragments d'anneaux trouvés à Lessines vers 1890, à l'occasion de l'agrandissement de la carrière Van de Velde et Cie, à l'endroit dit « Fourbisart », près du chemin de Mons à Gand. Ces objets doivent être considérés comme se rapportant à la sépulture isolée d'une femme (Legs E. De Deyn) ».

Les renseignements donnés dans ces notices permettent de localiser d'assez près l'endroit de la découverte.

Les carrières de porphyre Van de Velde, appelées en 1906 [1] « Carrières de Foubertsart A. Van de Velde, d'Harvengt & Cie », furent ouvertes en 1873 et entamèrent successivement 40 Ha de terrain; en 1949 la « S.A. des Anc. Carrières Van de Velde, d'Harvengt & Cie » fut absorbée par la « S.A. des Carrières Unies de Porphyre » [2]. Ces carrières, comme l'ancienne appelation l'indique à suffisance, sont situées au lieu dit « Fourbisart » ou mieux « Foubertsart », à proximité de la limite de la commune de Lessines, mais entièrement sur le territoire de Bois-de-Lessines, entre le « Chemin de

---

(1) R. Deltand, *Géographie et Histoire de Bois-de-Lessines*, Ann. C. Arch. Ath XVIII, 1932, 65.
(2) Renseignements dus à la grande amabilité de Mr. R. Despretz, de Deux-Acren, par lettre du 18-III-56.

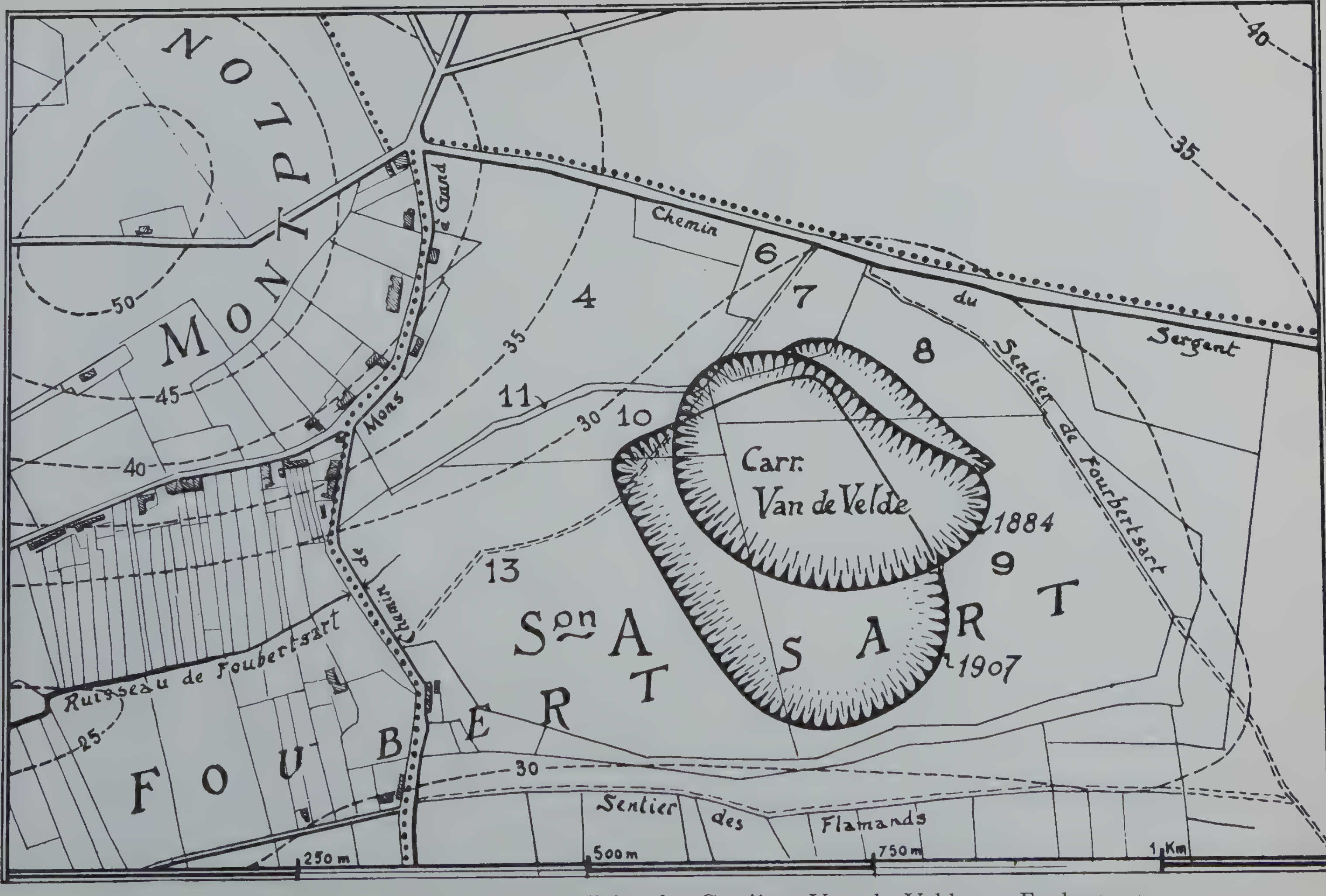


Fig. 1. — Plan de situation parcellaire des Carrières Van de Velde au Foubertsart

(éch. env. 1 : 5.700)

Mons à Gand » à l'ouest, le « Chemin du Sergent ou de Fourbiessart » au nord, le « Sentier de Fourbiessart » à l'est et le « Sentier des Flamands » au sud.

Sur la carte de l'Institut Cartographique Militaire, à 1/20.000e, revisée sur le terrain en 1884, la carrière s'étale principalement sur la parcelle cadastrale 9 de la Section A ou « Section de Foibiessart », et entame les parcelles voisines 7, 8, 10 et 13; sur l'édition de la carte à 1/20.000e, revisée en 1907, la carrière s'est étendue vers l'ouest et vers le sud sur les parcelles 9 et 13. La trouvaille ayant été faite « vers 1890», soit entre les deux dates de revision, le lieu de découverte peut se circonscrire dans la zone d'élargissement, marquée sur la carte de 1907 par rapport à celle de 1884, soit *dans les parcelles* 9 *ou* 13 *de la Son A de Bois-de-Lessines*. Les carrières furent à nouveau considérablement agrandies en 1922 quand, vers la rue des Gages, on ouvrit un trou, n'ayant que 15 mètres de profondeur, à côté de l'ancien trou qui atteignait, avec ses 4 étages, une profondeur de 90 mètres. Il est évident que la trouvaille d'objets de bronze fut faite dans la couche de surface meuble et « à faible profondeur», comme le confirment les rares renseignements de témoins (1).

Le lieu dit à l'origine « Foubertsart », c-à-d. « essart de Foubert », apparaît sous cette graphie dans le « Viel Rentier d'Audenarde » (2); il s'orthographie dans la suite Foubiessart, Foibiessart, Fourbertsart, Fourbisart ou Fourbissart (3). Ce lieu dit se situe dans un vallonnement, parcouru par le Ruisseau de Foubertsart, entre le mamelon du Mont-Plon (act. Mouplon), au nord (alt. 50 m.), et le promontoire des Quatre-Vents, au sud. Notre lieu dit y englobe les terrains, situés entre les cotes de 25 et de 30 mètres. Il comprend donc, à l'ouest du « Chemin de Mons à Gand », les parcelles situées sur les deux rives du haut cours du Ruisseau de Foubertsart (parc. cad. Son B. 259-328) (4) et, à l'est de ce chemin, le triangle entre le « Sentier

---

(1) Mr. R. Despretz, lettre du 18-III-56.

(2) Th. Lesneucq-Jouret, *Histoire de la Ville de Lessines* (2e éd., 1906), 408: cette partie du Rentier date de sept. 1284.

(3) Deltand, *op. cit.*, 55: Foubertsart, 1288; Foubiessart, 1474; Fourbertsart, 1703, Champ et étang d'une très grande étendue, situés près de Lessines. *Ibid.* 35, Ruisseau du Fourbertsart, prend sa source à Bois-de-Lessines, au Blekemé. *Ibid.* 36, en 1288, vivier de Foubertsart, encore renseigné en 1795, comme d'une grande étendue. *Ibid.* 44, Route des Sergents ou Foubiessart. *Ibid.* 48, Section cad. A, nommée Foibiessart. On retrouve la graphie Foibiessart sur le plan Popp de Bois-de-Lessines; Foubertsart dans les annotations d'E. Ouverleaux sur le plan de Lessines dans l'*Atlas des Villes de la Belgique au XVIe s., Plans de Jacques de Deventer*, éd. Ch. Ruelens, E. Ouverleaux et J. Van den Gheyn, Brux. 1884-1924; Fourbissart ds Jourdain & Van Stalle, *Dict. Géogr. Hist. Belg.* I, 412.

(4) Lesneucq-Jouret, *op. cit.*, 18.

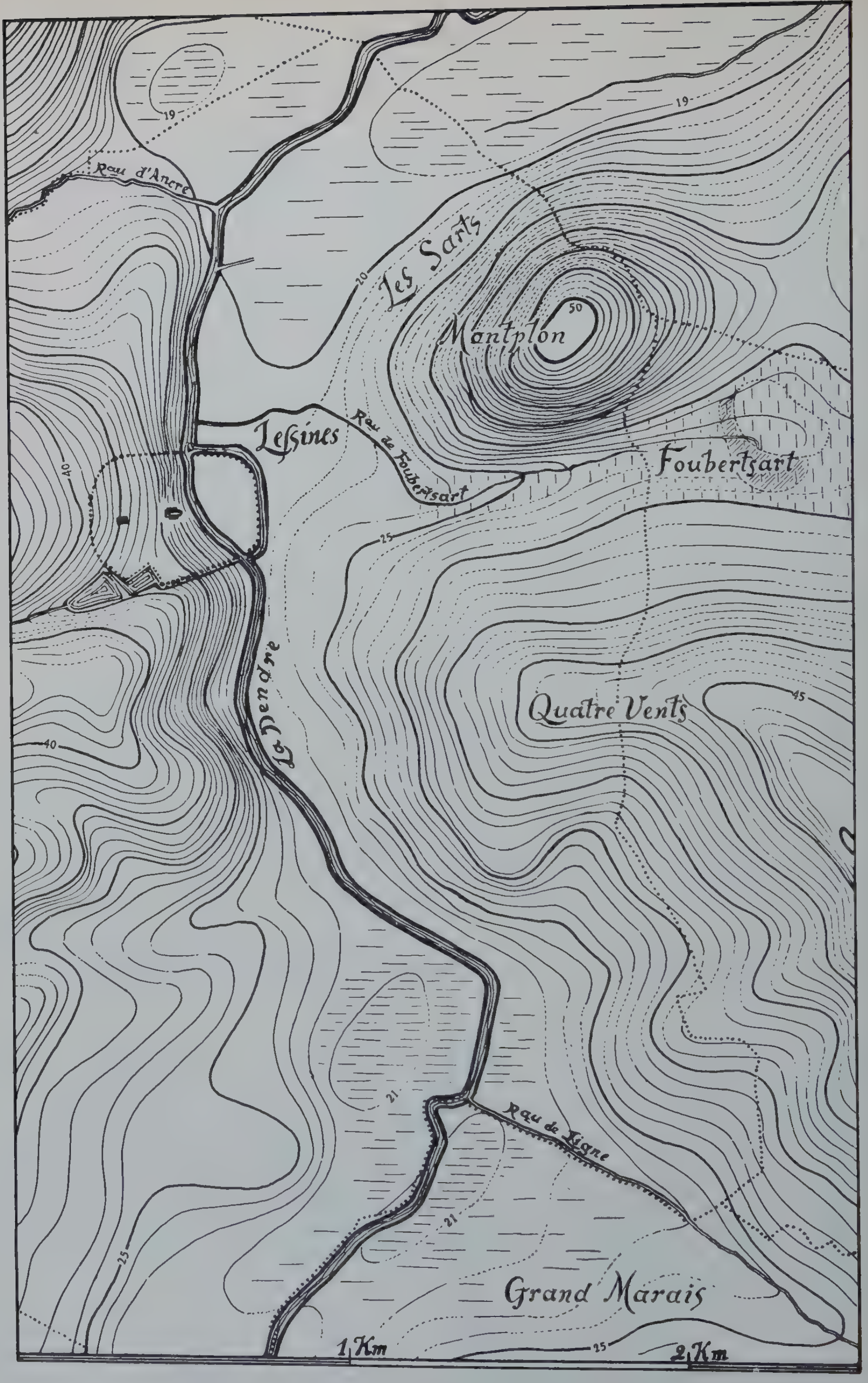


Fig. 2. — Esquisse oro-hydrographique de la vallée de la Dendre aux abords de Lessines. L'aire de découverte au Foubertsart est striée (éch. 1 : 20.000)

du Bois des Sœurs Noires » (au NW), le « Sentier de Fourbiessart » et le « Sentier des Flamands » (1).

La trouvaille d'objets de bronze, faite par des ouvriers terrassiers (2), parvint dans la collection d'Edmond De Deyn, bourgmestre de Ninove ; elle fut certainement acquise après 1891, car la trouvaille dite de Lessines n'est mentionnée ni dans le relevé manuscrit des principales pièces, fait par le Baron de Loë, peu avant l'exposition de différentes collections privées à l'occasion du Congrès de la Fédération Archéologique et Historique, en 1891, à Bruxelles, ni dans le catalogue sommaire de celle-ci, publié dans les Annales du congrès (3). Les pièces importantes, argenteries et meubles de la collection furent vendues en novembre 1912, après la mort d'Edmond de Deyn, mais des legs d'objets de fouilles furent donnés à différents musées, entre autres à Alost et à Bruxelles (4): de cette façon les objets de Bois-de-Lessines parvinrent au Musée Communal d'Alost où je pus les étudier grâce à la grande amabilité du conservateur Mr. Alf. Vanderheyden.

Après cette brève historique de la découverte des objets, de leur passage par la collection De Deyn et de leur arrivée à leur lieu de conservation actuel, il s'agit de tenter de replacer la trouvaille dans son cadre topographique.

Le lieu de découverte des objets de bronze, se situe dans le vallon du Ruisseau de Foubertsart, formant une dépression coupant les hauteurs qui bordent la rive droite de la Dendre, à peu près à l'Est du centre de Lessines et à environ 1500 mètres de l'église Saint-Pierre; il se localise entre les cotes hypsométriques de 27 et de 29 m., soit à moins d'une dizaine de mètres au-dessus du niveau de la rivière qui, un peu en aval de Lessines, coupe la ligne de niveau de 20 mètres. La Dendre, après avoir recueilli le Ruisseau de Ligne près du lieu dit « Grand Marais » dont les terrains fangeux devaient occuper jadis la vallée, élargie en cet endroit, décrit vers le couchant un arc autour des hauteurs, jadis incultes, les Quatre Vents et, en face de Lessines à flanc de coteau du Montplon, les Sarts. Ces terres ingrates recouvraient les bancs de grès porphyre qui sont actuellement intensément exploités. En aval du Montplon, élévation de plan ovale assez régulier et dont la hauteur atteint

---

(1) Deltand, *op. cit.*, plan des lieux dits.
(2) Deltand, *op. cit.*, 63 et 65.
(3) Ann. Féd. Arch. Hist., Brux. 7, 1891, II, 559.
(4) *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, argenteries, colliers de gildes, insignes de corporations, etc., ivoires,... composant la collection de feu M. Edmond De Deyn,... dont la vente publique aura lieu à Bruxelles, les 6 à 9 novembre 1912.*
Legs au Dépt. Belgique Ancienne, Mus. R. Art & Hist., Bruxelles, Inv. B. 1761-1764 (inventorié le 18 janv. 1913). De Deyn fut membre de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles.

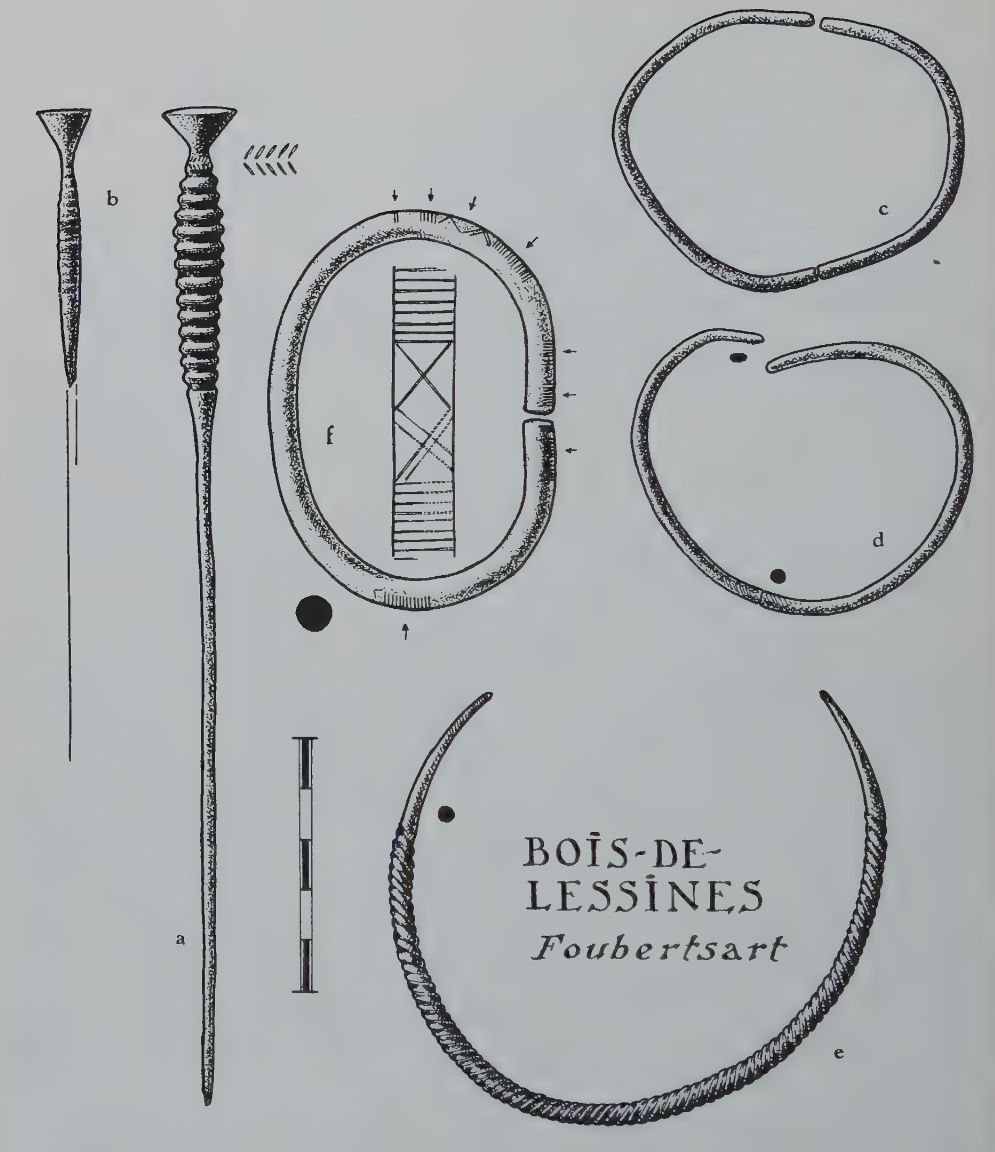


Fig. 3. — Ensemble d'objets de bronze découverts au Foubertsart (2/3)

le niveau de 50 mètres, la vallée s'étend à nouveau et le lieu dit « Marais » y indique nettement le caractère primitif du paysage. Aux pieds de la hauteur des Quatre-Vents, la vallée se resserre très nettement et cet endroit, que l'on pouvait atteindre par le vallon en pente douce du Foubertsart devait offrir un passage plus aisé que les zones marécageuses en amont, au confluent du Ruisseau de Ligne, et en aval, au confluent du Ruisseau d'Ancre, avec la Dendre. Le versant de la rive droite du resserrement présente une pente plus accentuée, montant rapidement vers les 40 m., puis vers 66 m. Par la crête entre le Ruisseau de Trimpont et les affluents du Ruisseau d'Ancre, on atteignait vers le couchant, de pied sec, les hauteurs se rattachant directement au Pottelberg et au Mont de l'Enclus.

La trouvaille dont nous ignorons totalement les circonstances de découverte, se compose d'une grande épingle, de la partie supérieure d'une épingle de plus petites dimensions, d'un bracelet à torsion, d'un bracelet à tige de section circulaire et de deux bracelets minces.

A. ÉPINGLE fig. 3, a et 4, a

Exemplaire entier; sous la tête conique, à face supérieure circulaire et légèrement convexe, se présente un étranglement, puis l'amorce du renflement, décorée d'un motif en arête de poisson; le renflement proprement dit, annelé et crénelé, est constitué par 13 bourrelets, séparés par des évidements. Sous le dernier évidement la tige est encore assez épaisse, puis s'amincit et atteint rapidement son diamètre normal.

La couche superficielle de la pièce, à patine vert sombre et brillante, a presqu'entièrement disparu, sauf dans le creux des évidements et partiellement sur l'étranglement sous la tête; sa disparition partielle a entraîné celle de l'ornementation, et a laissé une surface plus ou moins rugueuse à patine vert sombre et mate.

Long. tot. 199 mm.
Tête, haut. 8 mm; diam. 15 mm.
Renflement, long. 45 mm; diam. max. 10 mm.
Tige, épaiss. de 6,5 à 2,5 mm.

Pièces de comparaison :

Il est possible de mentionner une série de pièces de comparaison, souvent étroitement apparentées ; cependant il ne nous a pas été possible de faire, dans les circonstances présentes, le relevé complet de toutes les pièces connues.

Citons en Allemagne Occidentale :

1. à Rech (Kr. Merzig, Sarre), dans une tombe à incinération, (appartenant très probablement à la Civilisation des Champs d'Urnes et détruite, avec d'autres, lors de l'exploitation de la carrière de gravier Klein) une épingle (L. 177 mm) à tête conique et à renflement annelé à 16 bourrelets [Mus. Sarrebruck].

Bibl.: Germania 18, 1934, 59 (+ fig.).



Fig. 4. Ensemble d'objets de bronze du Foubertsart (env. ½)

— dans le nord-est de la France

2. à Strasbourg [Coll. Hepp, Altertumsmus. Mayence].

Bibl.: F. HOLSTE, *Gezackte Nadeln*, Präh. Zts. 30-31, 1939-40, 424, n. 69.

3. à Belleville (Meurthe-et-Moselle), face à Autreville, dragué dans le lit de la Moselle, un ex. à tête conique et à renflement annelé à 16 bourrelets (L. 182 mm). [Coll. G. Poirot, à Pont-à-Mousson].

Bibl.: G. POIROT, *Quelques objets de bronze trouvés dans le lit de la Moselle*, Bull. Soc. Préh. Fr. 35, 1938, 316 et 317 (fig.).

— dans l'est de la France

4. à Saint-Bernard (Ain).

Bibl.: *Album des moulages de Saint-Germain-en-Laye*, pl. XII, 1395.

— dans le nord et le centre de la France [1]

5. à Courtavant (comm. de Barbuise, Aube), dans la célèbre tombe à inhumation, le squelette portant sur le bassin un couteau à poignée de bronze et entre les jambes une épée de type Rixheim, sur la clavicule droite une épingle à tête conique assez aplatie et à renflement annelé à 16 bourrelets. [Coll. Morel, British Mus., Londres].

Bibl.: L. MOREL, *Découverte d'une sépulture renfermant une épée de bronze, à Courtavant*, Bull. Monum. 1875, 250 et pl.; ID., *La Champagne souterraine*, 189-202 et pl. 42; *Brit. Mus. Bronze Age Guide*, 129, fig. 137; DECHELETTE, *Manuel* II, 1, 148; SPROCKHOFF, *Zur Schäftung...*, Mainz. Zts. 29, 1934, 59 et pl. X, 5-9.

6. entre Saint-Chéron et Sermaize (Seine-et-Oise) près de Dourdan, dans un dépôt avec une hache de bronze à ailerons médians et avec une très grande épingle (L. 470 mm) à tête en trompette et à col renflé, légèrement annelé, une épingle (L. 150 mm) à tête conique et à renflement annelé de 16 bourrelets, séparés semble-t-il par de très étroits renforcements. [Coll. M. Evrard].

Bibl.: ED. GIRAUD, *Cachette du Bronze final en Seine-et-Oise*, Bull. Soc. Préh. Fr. 52, 1955, 462-463 (+pl).

7. à Baux-Sainte-Croix (Eure), un dépôt comprenant, à côté de 8 haches à talon, 2 pointes de lance dont une à très longue douille, et une épingle à tête de massue annelée et crénelée, une épingle à haute tête conique et à renflement annelé à 19 bourrelets. [Mus. Evreux].

Bibl.: L. COUTIL, *L'Age du Bronze en Normandie, Dépts Eure et Seine Inf.*, Bull. Soc. Norm. Et. Préh. VII, 1899, 47-50 et pl. V, 1-11.

---

(1) Des ex. seraient encore à signaler au Mus. de Lyon, provenant de St. Germain au Mont d'Or (Rhône), au Mus. d'Autun, provenant de Chassey, au Mus. d'Orleans, 1 ex. et au Mus. d'Auxerre plusieurs exemplaires; cf. Germania 34, 1956, 52-53.

8. à Amiens, provenant probablement du dépôt du Plainseau, une épingle à tête conique aplatie et à renflement annelé à 18 bourrelets. [Mus. Amiens].

Bibl.: Breuil, *L'Age du Bronze dans le Bassin de la Seine*, L'Anthrop. 18, 1907, 514, fig. 1, 1 et 2 et 515-516.

— Plus loin de cette aire de répartition centrale, nous trouvons dans le sud de la France

9. à Clans, dans le dépôt du Ravin du Mounar (Alpes Mar.), à côté de nombreux fragments de bracelets ornés de section tectiforme, d'un fragment de couteau orné de type Br. D, la partie supérieure d'une grande épingle (L. fgm. 100 mm) à tête assez aplatie à protubérance centrale, et à renflement annelé à 20 bourrelets très prononcés; cette épingle est d'un type légèrement différent des précédentes. [Coll. L. Lanzi].

Bibl.: A. Guebhard, *Sur un dépôt de bronze trouvé par Mr. L. Lanzi à Clans*, 6. Congr. Préh. Fr., Tours 1910, 733-739 (+pl.).

— en Allemagne du Sud,

10. à Eitlbrunn (Kr. Stadtamhof). [Vorgeschichtl. Staatssamml., Munich].

Bibl.: Holste, Präh. Zts. 30-31, 1939-40, 424, n. 69.

11. dans le Nördlinger Stiftungswald, Eierweg

Bibl.: Jahrb. Histor. Vereins Nördlingen 17, 1933, Taf. V, 12.

14. à Steinheim (Kr. Offenbach, Hesse), dans une tombe à squelette (nº 27) et à parois de pierres, de même type qu'à Courtavant, en compagnie d'un couteau du type Courtavant et d'un couteau du type Clans, d'une phalère à bélière dorsale, d'un bracelet à section en D arrondi et à bouts légèrement renflés, d'une coupe sans décor et d'un vase à anse rubanée, d'une épingle à tête globuleuse annelée, une épingle à renflement de 20 côtes et à tête tronconique, pourvue sur le dessus d'un renflement central; le renflement est moins prononcé que sur la plupart des autres exemplaires, les bourrelets sont devenus de simples côtes.

Bibl.: H.-J. Hundt, *Jungbronzezeitliches Skelettgrab von Steinheim, Kr. Offenbach.* Germania 34, 1956, 41-58.

— en Suisse

12. à St-Moritz, parmi les offrandes jetées dans la source, captée à l'Age du Bronze final, on découvrit une épingle à tête en trompette et à renflement annelé à 8 bourrelets assez discoïdes; cet exemplaire se rapproche déjà assez fort des épingles à collerettes.

Bibl.: J. Heierli, *Die bronzezeitl. Quellfassung von St Moritz.* Anz. Schw. Alt. IX, 1907, 265-278.

L'épingle de Bois-de-Lessines appartient donc à un groupe que l'on pourrait appeler « à renflement ondulé » et dont l'aire de répartition s'étend sur le Nord de la France et la Belgique, l'ouest et le sud de l'Allemagne, la Suisse; une présence sporadique est à signaler dans le midi de la France. Dans ce groupe, les exemplaires de Lessines, d'Amiens, de Saint-Chéron, de Belleville et de Rech entre autres offrent une grande similitude d'allure, la forme conique de la tête et la conformation du renflement étant fort semblables.

Comme Friedrich Holste (1) l'a démontré dans une étude extrêmement documentée, les épingles « à renflement ondulé » *(schwergerippte Nadeln)*, forment un groupe particulier d'une famille très étendue.

Il semble bien que les deux types de base dont la combinaison a créé les différents groupes « à collerettes » et « à renflement ondulé », soient à chercher en Europe Centrale, dans la civilisation des Tumulus *(Hügelgräberbronzezeit)*: c'est d'une part le type à col renflé perforé et à tête en trompette que l'on trouve au Br. B en Bavière, dans le Wurtemberg (2) et en Alsace, et d'autre part le type sans tête ou à petite tête et à renflement annelé, fréquent sous différentes variantes, en Bohème, au Haut-Palatinat et dans le Wurtemberg à la phase évoluée de la Civilisation des Tumulus (3). La combinaison la plus directe d'épingles à tête tronconique et à col annelé à décor gravé, telles qu'elles existèrent sur l'Alb de Souabe depuis le début du Bronze Moyen jusque dans la phase tardive de la Hügelgräberbronzezeit, avec des épingles sans tête mais à massue à bourrelets, devait y donner normalement le type de l'*épingle « à renflement ondulé »*. Fait remarquable, c'est la « *variante occidentale* » dont nous avons donné le relevé (ex. 1-14, et Lessines) qui présente les caractères de cette hybridisation primaire.

Par contre, la « *variante orientale* » de l'épingle « à renflement ondulé » ou mieux « à renflements ondulés », possède deux ou plus de deux éléments à bourrelets, séparés par un ou plusieurs tronçons lisses. Cette variante se trouve dans le Wurtemberg sur l'Alb de Souabe (Urach, Mehrstetten, Dankoltsweiler), en Souabe bavaroise (Agathazeller Moor), dans le Vorarlberg (Hard, Lustenau b. Bregenz), en Suisse (Spiez, Limmat à Zurich), en Alsace (Haguenau), dans le Jura (Vogna) et en Lorraine (Lemainville) (4).

---

(1) Fr. Holste, *Gezackte Nadeln*, Präh. Zts. 30-31, 1939-40, 412-431.
(2) G. Kraft, *Kultur der Bronzezeit in Süddeutschland*, pl. XXIV, 1-6.
(3) F. Holste, *Die Bronzezeit in Süd- u. Westdeutschland*, pl. 12, 9; 13, 3; 16, 6; 17, 1. *Alt. u. heidn. Vorz. V*, pl. 62, 1128-1131.
(4) F. Holste, *Gezackte Nadeln*, 424, n. 68, avec bibl.

L'évolution du décor annelé simplement gravé, devenant un ornement annelé et ondulé, à bourrelets séparés par des évidements, a dépassé ce dernier stade: les bourrelets ont reçu alors un bord de plus en plus en saillie et tranchant [1].

Ces pièces « à bourrelets tranchants » forment eux-même les exemplaires de transition aux deux groupes d'*épingles « à collerettes »* ; chez celles-ci, les éléments discoïdes du col sont devenus des éléments en forme de fusaïoles, coulés séparément et glissés sur la tige avant la fixation de la tête tronconique. On distingue un *groupe de l'Allemagne du Sud* où les fusaïoles sont placées en groupes de trois et dont l'aire s'étend sur la Basse-Bavière (Altdorf), le Haut-Palatinat (Pentling-Grass), la Souabe bavaroise (Nördlinger Stiftungswald), le Wurtemberg (Würtingen, Odenwaldstetten, Onstmettingen) et exceptionnellement sur la Basse-Saxe (Farven) [2]: ce sont les épingles du type Altdorf.

Le second groupe comprend les épingles «à collerettes» du *type français* dont la tête est rarement tronconique mais discoïde, convexe et de grandes dimensions; les « fusaïoles » ne sont pas réparties en groupes. On connaît des exemplaires dans les Vosges (« Vosges », Ramecourt), dans le Jura (Vogna, Publy), en Saône-et-Loire (Autun), en Côte-d'Or (Veuxhaulles, « Saône près Châlons »), dans les Dépts. du Rhône (Villefranche, Vernaison), du Gard (Vers, Meyrannes), de l'Ardèche (St-Alban-sous-Sampson), en Haute-Savoie (Marcellaz). Les exemplaires suisses occupent une place intermédiaire (Unterstammheim, Moosseedorf) entre les deux groupes régionaux ou se rattachent soit au type allemand (Limmat à Zurich) soit au type français (Zollikofen) [3]. Il est à remarquer que les épingles « à collerettes » de type français s'éloignent considérablement de celles « à renflement ondulé » par la forme de la tête, mais s'en rapprochent par l'ordonnance générale des « fusaïoles », dérivée directement de l'élément renflé et annelé à bourrelets; d'autre part la forme de la tête des épingles du groupe allemand est identique à celle du groupe « à renflement ondulé ».

Au point de vue chronologique, le nombre des formes bâtardes et de transition démontrerait que les deux classes des épingles « à renflement ondulé » et « à collerettes » ont coexisté en majeure partie. Un bon exemple

---

(1) F. Holste, *Gezackte Nadeln*, 422; un type à saillies modérées à Vinets (Aube) et Veuxhaulles (Côte-d'Or; F. Henry, *Tumulus de la Côte-d'Or*, 32-33); à fortes saillies à Villeneuve-St-Georges (S-&-O; De Mortillet, *Musée* 2, 1199), La Poype (Isère; Chantre, *Age Bronze*, pl. 32, 7) ; Droschkau (Siles.), Mackowka (Galic.).

(2) Holste, *ibid.*, 414-416.

(3) Holste, *ibid.*, 417-420.

de forme bâtarde est l'épingle de They-sous-Montfort (Vosges; Coll. Pithois, Mus. Epinal).

Des épingles de type « à renflement ondulé » apparaissent dans quatre trouvailles d'ensemble, soit dans une tombe et dans trois dépôts.

Dans la tombe de Courtavant, l'épingle se trouvait en compagnie d'une épée de type Rixheim et d'un couteau à poignée pourvue d'évidements latéraux. Dans d'autres ensembles, les épées du type Rixheim étaient accompagnées d'un couteau à simple lame semi-lunaire et à courte soie perforée, c-à-d. de type Br.D. A cette phase, peut-être à son stade terminal peuvent appartenir les épées Rixheim des tombes à inhumation de Müllheim, d'Obergriesingen et de Courtavant, tandis que les exemplaires trouvés dans des tombes à incinération, ea. à Rixheim même, et dans des tombes italiques (1) doivent être datés du début du Ha.A.

Dans le dépôt de Clans, le couteau, de forme très proche du type courant Br.D, à soie plate perforée et à lame semi-lunaire, évoque d'autre part, par la protubérance au-dessus de la pointe, l'exemplaire de Peschiera (2).

Dans le dépôt de Baux-Sainte-Croix, l'épingle était accompagnée de haches à talon souligné d'un triangle, de type largement réparti en Angleterre, au Pays de Galles, en Irlande, en France, en Belgique et en Basse-Saxe, dans la première moitié de la période Montelius II (3), correspondant approximativement à la phase avancée du Br.C en Allemagne du Sud ; le dépôt peut cependant dater d'une période beaucoup plus récente, c-à-d. du Br.D ou même du Ha.A, car le même type de haches et d'autres plus archaïques encore se rencontrent dans le dépôt de Vernaison (Rhône) que les bracelets placent au Ha.A (4).

Dans le dépôt de Saint-Chéron, l'épingle est associée à une grande hache (L. 192 mm) à ailerons médians et à échancrure terminale, plaçant le dépôt au Ha.A; le dépôt de La Poype qui contient ea. une hache de même type

---

(1) E. Sprockhoff, *Zur Schäftung bronzezeitl. Lanzenspitzen.* Mainz. Zts. 29, 1934, 58-59, cite d'une part les tombes à inhumation de Hesselberg, Müllheim, Obergriesingen, Coutavant et prob. Aubing, d'autre part les tombes à incinération Ha A des Champs d'Urnes de Wiesloch, de Heidolsheim? et de Rixheim; W. Kimmig, *Urnenfelderkultur in Baden*, 12, cependant doute qu'il s'agisse d'une épée à Wiesloch.

(2) H. Müller-Karpe, Präh. Zts. 34-35, 1949-50, 321; Kimmig, *Où en est l'étude des Champs d'Urnes en France?*, Rev. Arch. Fst II, 1951, 81: « phase préliminaire », c.-à-d. avant les ChU anciens ou Ha A. Carte de répartition dans H.-J. Hundt, *Jungbronzezeitliches Skelettgrab von Steinheim*, Germania 34, 1956, 41-58, spéc. 51, fig. 6.

(3) Sprockhoff, *Niedersachsens Bedeutung für die Bronzezeit Westeuropas*, 31. Ber. Röm.-Germ. Komm., 1941, II, 48.

(4) E. Chantre, *Age du Bronze*, pll. XXXIII-XXXIX.

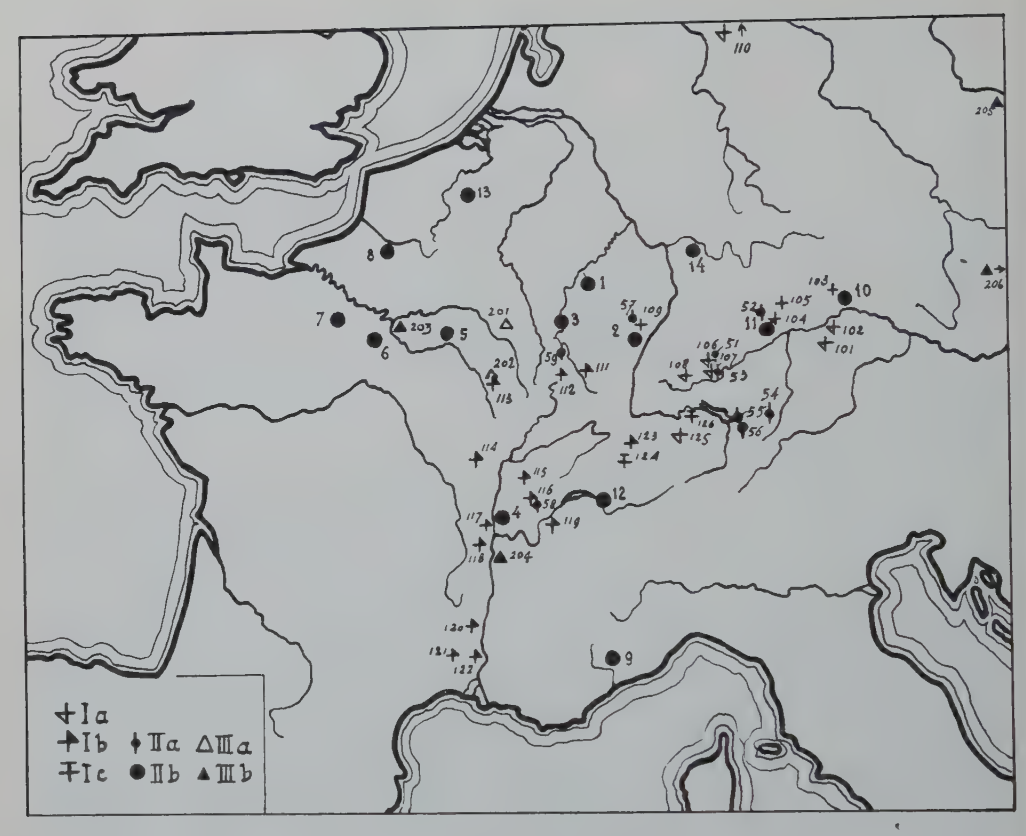


Fig. 5. — Carte de répartition :
I. épingles à collerettes, a. de type allemand, b. de type français, c. de type mixte; II. épingles à renflement ondulé, a. de type allemand, b. de type occidental; III. épingles à bourrelets tranchants, a. à saillies modérées, b. à fortes saillies (1).

(1) Lieux de trouvailles: 1. Rech, 2. Strasbourg, 3. Belleville, 4. St-Bernard, 5. Courtavant, 6. St-Chéron, 7. Baux, 8. Amiens, 9. Clans, 10. Eitlbrunn, 11. Nördlinger Stiftungswald, 12. St-Moritz, 13. Bois-de-Lessines, 14. Steinheim, 51. Urach, 52. Dankoltsweiler, 53. Mehrstetten, 54. Agathazeller Moor, 55. Hard, 56. Lustenau, 57. Haguenau, 58. Vogna, 59. Lemainville, 101. Altdorf, 102. Pentling-Grass, 103. Hohenfels, 104. Nördlingen, 105. Stockheim, 106. Würtingen, 107. Odenwaldstetten, 108. Onstmettingen, 109. Haguenau, 110. Farven, 111. Nonzeville, 112. Ramecourt, 113. Veuxhaulles, 114. Autun, 115. Publy, 116. Vogna, 117. Villefranche, 118. Vernaison, 119. Marcellaz, 120. St-Alban, 121. Meyrannes, 122. Vers, 123. Zollikofen, 124. Moosseedorf, 125. Zürich, 126. Stammheim, 201. Vinets, 202. Veuxhaulles, 203. Villeneuve-st-Georges, 204. La Poype, 205. Droschkau, 206. Mackowka.

ainsi qu'une épingle de type intermédiaire entre le groupe « à renflement ondulé » et celui « à collerettes », appartient à cette même phase [1].

Le dépôt de Caix (Somme) avec ses haches à ailerons médians, ses fragments d'épées de modèle dérivé du type Oberendingen et ses épingles de type picard, confirment cette même date Ha. A.

Enfin, mentionnons (bien qu'il soit hasardeux de tirer des conclusions chronologiques pour une tombe en se basant sur la date des autres sépultures du même cimetière) que l'épingle de Rech fut découverte dans une nécropole à tombes à incinération appartenant au Ha. A.

Les épingles « à renflement ondulé », faisant partie de trouvailles d'ensemble, appartiennent donc aussi bien à des complexes Br. D que Ha. A ; elles appartiennent par excellence à cette époque de transition Br. D – Ha A durant laquelle en Allemagne du Sud les « Fremdkulturen » ea. les groupes du Riegsee et de Mels-Rixheim, vont s'établir, au pied des Alpes et dans la vallée du Rhin, à côté de l'ancienne civilisation des Tumulus.

Seule une carte de répartition, tenant compte de toutes les découvertes connues, pourrait fournir une image suffisamment nette de la situation des différents groupes d'épingles cités: cependant le pointage des exemplaires énumérés semble indiquer que, si les épingles « à renflement ondulé » et celles « à collerettes » coexistent en certaines régions, en Allemagne du Sud, en Suisse et entre Rhône et Saône, les premières y sont cependant en minorité; dans la vallée du Rhône et sur le Plateau de Langres, elles cèdent presque complètement la place aux secondes. Par contre, au nord et à l'ouest de ce plateau, elles dominent, quasiment sans concurrence. Avec l'exemplaire de Strasbourg en bordure Est du groupe, les pièces de Rech, de Belleville, de Courtavant, de Saint-Chéron, de Baux-Sainte-Croix, d'Amiens et de Bois-de-Lessines forment un groupe à répartition cohérente, étalé au nord et surtout au nord-ouest du groupe « à collerettes »; ce dernier groupe se localise au pourtour du massif alpin, dans les zones du Rhône, de la Saône, du Haut-Rhin et du Haut-Danube.

Il faut signaler ici une épingle se rattachant étroitement au groupe « à renflement ondulé »; il s'agit d'un exemplaire de l'ancienne Coll. Bernays (act. aux Mus. R. Art & Hist., Bruxelles, Inv. B 1983), mentionné comme ayant été dragué dans l'Escaut, à Schoonaarde, mais provenant en réalité des

---

(1) Chantre, *ibid.*, pll. XXIX-XXXII.

dragages de la Basse-Dyle, à lembouchure du Vrouwenvliet, à Battel, dépendance de Malines [1]; l'exemplaire ne présente pas de patine dorée fluviale, mais une surface vert très foncée, par places assez brillante, ailleurs assez terne. La pièce a une tête conique à face supérieure convexe et un renflement annelé à 20 bourrelets assez irréguliers; certains de ces bourrelets (surtout le 1er, le 12e et le 20e) sont ornés d'un décor très sommaire, consistant en des hachures transversales et ce même décor est répété immédiatement au-dessus et au-dessous du dernier évidement. L'élément particulier qui distingue cette épingle du groupe à bourrelets, consiste en un œillet latéral très léger.

Long. tot. 205 mm.
Tête, haut. 19 mm; diam. 12,5 mm.
Renflement, long. 40 mm; diam. max. 9 mm.
Tige, épaiss. max. 6 mm; diminution graduelle jusqu'à la pointe.
Oeillet, ext. 8 mm sur 3 mm; intér. 4 mm sur 2,5 mm.

Bibl.: A. de Loë, *Collection Bernays*, Brux. 1928, 16 et 13, fig. 7.

BATTEL
Fig. 6.
Epingle de bronze (2/3)

Par son allure générale, cet exemplaire se rattache étroitement au groupe à bourrelets et est très proche de l'épingle de Bas-de-Lessines. Par la présence de l'œillet latéral, il offre des connexions avec un autre groupe, celui des épingles à renflement et à œillet latéral. Signalons tout d'abord qu'un exemplaire à bourrelets et à œillet (mais à tête discoïde à protubérance centrale) fait partie du dépôt du Plainseau, à Amiens [2]; ce dépôt est caractérisé par la présence de nombreux fragments d'épées « en langue de carpe » (Carp's tongue Swords) typiques du Ha. B. Comme l'a fait remarquer Hawkes, l'œillet n'est pas du tout un caractère appartenant au groupe à col renflé (qui ne connaît comme système de passage du fil que la perforation centrale), mais constitue un apport étranger: on peut en relever l'origine en Hongrie et en retracer l'extension au Bronze Moyen en Slovaquie et en Bohème, et également en Allemagne Septentrionale et au Danemark où des épingles à œillet apparaissent au Mont. III. L'épingle de Battel combine donc un type nettement occidental avec un élément étranger,

(6) Rens. aimablement communiqué par Mr. Dupré.
(2) Breuil, *art. cit.*, L'Anthrop. XVIII, 1907, 514, fig. 1,9; Hawkes, *Picardy Pin*, Proc. Preh. Soc. 1942, 36 et 37, fig. 7,3.

l'œillet que des courants de civilisation peuvent avoir amené de l'Europe Septentrionale; or, la période d'échanges entre les deux régions, celle durant laquelle le modèle de la hache à douille fut introduite des pays Scandinaves en Europe Occidentale et qu'en échange les premières haches à ailerons pénètrent dans le Nord, se situe au courant de la période Mont. IV qui peut être synchronisée avec une phase avancée du Ha A. Il existe des chances que notre épingle de Battel soit plus ancienne que celle du Plainseau (Ha B) où la tête discoïde atteste une influence des types évolués des Champs d'Urnes et que de ce fait notre exemplaire puisse être assigné encore au plein Ha A ce qui le rapprocherait des autres exemplaires du groupe «à renflement ondulé ».

B. FRAGMENT D'ÉPINGLE A RENFLEMENT ANNELÉ (fig. 3, b et 4, b)

Partie supérieure d'une épingle à tête conique à face supérieure légèrement convexe. Le col est légèrement renflé et porte un décor annelé qui pouvait consister en de très faibles bourrelets ou en un simple décor annelé gravé, ce que l'état de corrosion actuel ne permet plus de discerner. Un très petit tronçon de la tige subsiste.

La couche superficielle de la pièce, à patine vert sombre et brillante, a, comme sur la première épingle, presqu'entièrement disparu, détruisant ainsi le décor du renflement; des traces sont conservées sur la face supérieure et inférieure de la tête. Ailleurs la surface est plus ou moins rugueuse , à patine vert sombre et terne.

Long. act. 55 mm.
Tête, haut. 9 mm; diam. 10 mm.
Renflement, long. 35 mm; diam. max. 4,5 mm.
Tige, épaiss. 3 mm.

Sans tenter de faire le relevé complet des pièces de comparaison publiées, mentionnons ici quelques exemples,

e.a. en France :

1. un exemplaire provenant probablement du dépôt du Plainseau à Amiens; il a la tête assez allongée, ornée sur le dessus d'un décor en croix, et le renflement décoré d'anneaux gravés, entre lesquels, au bas de la série, est intercalé un chevron (L. env. 250 mm) [Mus. Amiens].

Bibl.: Breuil, *L'Age du Bronze dans le Bassin de la Seine,* L'Anthrop. XVIII, 1907, 514, fig. 2 et 515-16.

2. un exemplaire dragué dans la Seine à Bligny (S-&-O.), portant sur le renflement un décor annelé gravé, surmonté et souligné d'un chevron [Mus. Saint-Germain].

Bibl.: DE MORTILLET, *Musée*, 2. éd., 1198.

3. l'exemplaire déjà cité du dépôt de Baux-Sainte-Croix (Eure), à renflement à bourrelets, mais se rapprochant par la forme allongée de ce renflement, de la présente série (cf. p. 269, nº 7). [Mus. Evreux].

Bibl.: COUTIL, *Age Bronze Normandie*, pl. V, I-II.

4. dans le dépôt déjà cité (p. 269, nº 6), découvert entre Saint-Chéron et Sermaize S.-&-O.), une très longue épingle (L. 470 mm) à tête en trompette et à renflement annelé à très légers bourrelets, entre lesquels était intercalé vers le haut et vers le bas de la série un élément à stries verticales [Coll. Evrard].

Bibl.: E. GIRAUD, *Cachette du Bronze final en Seine-et-Oise*, Bull. Soc. Préh. Fr. 52, 1955, 462-463.

5. deux exemplaires isolés de Cessieu (Isère) ,de grandes dimensions (L. 350 mm), l'un portant une ornementation à légers bourrelets annelés, l'autre un décor gravé à séries d'anneaux, alternant avec de larges zones à chevrons [Mus. Chambéry].

Bibl.: E. CHANTRE, *Age du Bronze*, pl. XVII, 1 et 2.

6. dans le dépôt de Qualité, près du Pont du Gard, à Vers (Gard), une série de fortes épingles à renflement accompagnant une épingle «à collerettte», citée plus haut (p. 272); les épingles à renflement portaient divers décors, e.a. annelé à légers bourrelets, annelé et gravé, séries d'anneaux à zones intercalées à chevrons [Museum de Nîmes].

Bibl.: GALIEN MINGAUD, *Cachette de l'époque du bronze découverte à Vers*, L'Homme Préh. 1905, 225-227; ID., *Epingles de l'époque du bronze déc. à Vers*, Bull. Arch. 1905, 315; ID., *Epingles en bronze, trouvées à Vers*, Bull. Soc. Et. Sc. Nat. Nîmes 1905; DECHELETTE, *Manuel* II, 1, 321, fig. 125 et *App*. L, nº 317.

Au point de vue chronologique, les épingles à renflement annelé et à tête conique, se placent à côté des épingles «à collerettes», comme le démontre le dépôt de Vers, et à côté des épingles « à renflement ondulé », comme le démontre la cachette de Saint-Chéron.

Remarquons que parmi les exemplaires cités, ceux de Vers et de Cessieu étaient d'assez grandes dimensions, mais que celui de Saint-Chéron dépassait de beaucoup ces dernières. Les épingles à renflement, de grandes dimensions, ne sont donc pas localisées uniquement dans le bassin du Rhône.

Les épingles à renflement annelé gravé appartiennent à une famille extrêmement vaste qui, comme il a été signalé plus haut, se confond en certains points avec celle des épingles « à renflement ondulé » et « à collerettes », mais s'étend d'autre part vers le groupe à renflement orné et perforé qui comprend les épingles de type picard (Picardy Pin) ([1]). Ce sont les épingles déjà signalées à col renflé et à tête en trompette qui apparaissent au Br. B dans la civilisation des Tumulus de Bavière, du Wurtemberg et de l'Alsace qui pourraient constituer le point de départ de notre série.

Les exemplaires de comparaison cités ici sont en trop petit nombre pour permettre de dresser une carte de répartition.

C-D. DEUX BRACELETS MINCES NON ORNÉS (fig. 3, c-d et 4, c-d).

Exemplaires à tige de section plus ou moins circulaire et à bouts arrondis.

Un ex. (d) a un des bouts fort aminci et aplati. Brisés chacun en deux fragments dont les cassures sont anciennes. Patine vert sombre et terne.

Long. tige (c). 197 mm.
(d). 200 mm.
Epaiss. max. 3 mm.

E. BRACELET A TIGE TORSE (fig. 3, e et 4, e).

Exemplaire à torsion lévogire et à extrémités non ornées, s'amincissant graduellement et se terminant en pointes mousses. La torsion est par places assez irrégulière, les spires y étant plus serrées que sur le restant de la tige ; l'exemplaire semble avoir été obtenu par coulage à cire perdue et les irrégularités seraient de ce fait dues aux imperfections du prototype de cire.

La couche superficielle à patine vert sombre et brillante n'a été conservée qu'en de rares endroits, particulièrement dans les dépressions des spires; la surface plus ou moins graineuse présente une patine vert sombre et terne.

Le bracelet est déformé et sa courbe ouverte fait penser à première vue à un torques; il suffit cependant de considérer ses dimensions assez restreintes et le fait que fermé, l'ovale présenterait des axes de 80 mm sur 60, pour conclure qu'il s'agit bien ici d'un bracelet.

Long. tige 240 mm. Long. bouts non ornés 28 et 30 mm. Diam. max. tige 4,5 mm.

---

(1) Hawkes, *Picardy Pin,* Proc. Preh. Soc. 1942, 26-47.

Parmi les pièces de comparaison, citons

en France,

1. dans le dépôt de Publy (Jura), le fragment d'un exemplaire étroitement apparenté, en compagnie d'une « épingle à collerettes » [Mus. Lons-le-Saunier] et d'une douille courbe qui date le dépôt au Ha. A.

Bibl.: E. Chantre, *Age du Bronze*, pl. LI.

2. dans la Grotte de la Roche, à Courchapon (Doubs), avec un couteau de type Ha. A, des épingles à crosse *(Hirtenstabnadel)*, des épingles à enroulement *(Rollennadel)* et de la céramique Ha A du type des Champs d'Urnes, à côté de bronzes un peu plus récents et des tessons des phases B-D, on découvrit deux bracelets à tige torse et à extrémités lisses; au point de vue chronologique ces pièces se rangent parmi les objets du Ha A. [Mus. Besançon et Dôle].

Bibl.: W. Kimmig, *Civ. Champs d'Urnes en France*, Rev. Arch. Est V, 1954, 8 et 9, fig. 1, 6-7.

3. dans un tombe à Veuxhaulles (Côte d'Or), un exemplaire à bouts lisses et amincis; l'ensemble du mobilier n'est pas connu. [Mus. St-Germain-en-Laye].

Bibl.: F. Henry, *Les tumulus de la Côte-d'Or*, 32, fig. 6.

4. dans une tombe à Monéteau (Yonne), en compagnie e.a. d'une épingle à crosse de pâtre *(Hirtenstabnadel)*, d'un collier en tubes de bronze, trois exemplaires à torsion assez serrée [Mus. Auxerre].

Bibl.: F. Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, 33, fig. 7; H. Corot, *Les sép. de l'Age du Bronze aux alentours d'Auxerre*, Bull. Soc. Sc. hist. & nat. Yonne, 1924, 177.

En Allemagne du sud

5. à Nenzingen (A. Stockach, Bade), on découvrit dans une tombe plate à incinération (1826) [1] avec une épée à languette, de type Nenzingen, 4 épingles de type Binningen (Ha A1) et un couteau à soie, deux bracelets à tige torse et à bouts amincis et lisses (diam. 59 et 65 mm) [Landesmus., Karlsruhe].

Bibl.: F. Wagner, *Funde & Fundstätte*, 62, fig. 40; W. Kimmig, *Urnenfelderkultur in Baden*, 110 et 144, pl. 37 A.

6. à Upflamör (Kr. Saulgau, Wurt.), la tombe 5 du tumulus 11 contenait, à côté de 2 grandes épingles à renflement et à tête annelés dans le style «baroque», de deux anneaux de jambes à spirales, et d'une pendeloque à protubérance centrale, un bracelet à bouts amincis et lisses et à torsion large;

---

[1] on n'a pas de certitude absolue concernant la composition exacte du mobilier.

tous ces types sont caractéristiques de la fin de la Civilisation des Tumulus, dans le groupe du Wurtemberg et sont à dater au Br D.

Bibl.: F. HOLSTE, *Bronzezeit in Süd- & Westdeutschland*, 59, 61 et pl. 17 (1-4, 7-9).

Dans le nord de la Suisse ·

7. à Mels-Heiligkreuz (Ct. St-Gall), on trouva en 1870 dans une tombe à incinération auprès d'une urne, des épingles à tête de pavot *(Mohnkopfnadel*, Br D/Ha A), un poignard à manche, des couteaux à soie de forme archaïque, quelques bracelets parmi lesquels une paire assez massive à tige épaisse et torse. [Mus. Coire].

Bibl.: KRAFT, *Stellung der Schweiz*, Anz. Schw. Alt. 29, 1927, 75 ss et pl. XII.

8. à Glattfelden (Ct. Zurich), on découvrit en 1874 à 1 m de profondeur un vase, contenant 2 épingles à tête de pavot, 2 bracelets à stries transversales et un bracelet à tige torse et extrémités amincies et lisses; les objets présentaient de légères traces de feu.

Bibl.: KRAFT, *Stellung der Schweiz*, Anz. Schw. Alt. 29, 1927, 76, n. 1 et pl. XIII, 2.

9. à Egg-Stirzental (Ct. Zurich), parmi les objets provenant de différentes tombes (dont une épingle à tête de pavot), se trouve un bracelet à tige torse et à extrémités enroulées, et un autre ex. à tige torse et à bouts lisses.

Bibl.: KRAFT, *Stellung der Schweiz*, Anz. Schw. Alt. 29, 1927, 76, n. 2 et pl. XIII, 1.

10. à Goszau (Ct. Zurich), sur l'Altenberg, probablement dans un tumulus, on trouva dans une couche de charbon de bois une épingle de type Binningen, un bracelet à tige massive de section circulaire, un fragment de bracelet à tige torse et un bracelet entier à tige torse et à bouts amincis et lisses.

Bibl.: KRAFT, *Stellung der Schweiz*, Anz. Schw. Alt. 29, 1927, 86, n. 1 et pl. XIV, 3.

11. à Lattrigen, au Lac de Bienne, on trouva dans une carrière de gravier, une série d'objets qui semblent davantage appartenir à une tombe qu'à un dépôt: une épée à soie, de type Nenzingen (Br D - Ha A1), une chaîne, des bracelets, parmi lesquels deux exemplaires à tige torse et à bouts amincis et lisses.

Bibl.: KRAFT, *Stellung des Schweiz*, Anz. Schw. Alt. 29, 1927, 141, fig. 7 et 142.

A l'aide de ces trouvailles, on pourrait tenter de donner une brève esquisse chronologique :

les prototypes des bracelets tors à bouts lisses se retrouvent déjà à l'Age du Bronze Moyen, comme le prouve le mobilier de la sépulture de Weiach

(Ct. Zurich), daté de la transition du Br.B à C et comprenant un poignard à talon garni de 2 rivets, une épingle à col renflé et perforé, 4 bracelets, un bracelet à tige torse et à bouts lisses; la torsion de ce bracelet est très large, les bouts sont à terminaison aplatie (Anz. Schw. Alt. 29, 1927, 15 et pl. VI, 2).

Vers cette date se place l'apparition de bracelets à torsion étroite dans le Haut-Palatinat, à côté d'exemplaires à torsion plus large dans le Wurtemberg ([1]); dans ce dernier groupe, le type se perpétue jusqu'au Br D, comme le démontre le mobilier cité d'Upflamör T. 11.

Le type du bracelet à tige torse et à bouts lisses ne se répandit en Europe centrale occidentale qu'au Bronze Tardif, mais resta toujours assez rare : à la période de transition du Br.D-HaA se placent, avec le groupe de mobiliers à épingles à tête de pavot, les exemplaires d'allure lourde de Mels-Heiligkreuz, et les exemplaires plus minces de Glattfelden et d'Egg-Stirzental.

Un peu plus tard, au Ha A1 se placent, avec le groupe des épingles de type Binningen, les exemplaires de Goszau et de Nenzingen, et, dans les mobiliers à épée de type Nenzingen, les exemplaires de Lattrigen et, celui déjà cité, de Nenzingen ([2]).

Au Ha A doit se placer également le bracelet du dépôt de Publy.

Le type assez massif, muni de bouts lisses à terminaison aplatie et légèrement élargie devint en Europe centrale orientale un des types caractéristiques de la civilisation lusacienne de la période Mont. III, mais continua son existence à la phase subséquente ([3]).

Dans un contexte du Ha A évolué, citons les exemplaires de la Grotte de la Roche à Courchapon.

Le groupe des bracelets à tige torse et à bouts lisses se place donc dans une époque qui s'étend depuis la phase de transition Br D-Ha A1 jusqu'au plein Ha A.

En ce qui concerne l'aire de répartition, il faut insister sur le fait qu'il s'avère très malaisé de tracer des limites vers le nord où des bracelets à tige

---

([1]) F. Holste, *Bronzezeit in Süd- u. West-Deutschland*, 43 et 41, fig. 3,10.
([2]) J.D. Cowen, *Earliest Bronze Swords*, Proc. Preh. Soc. 1951, 213; les épées de Lattrigen et de Nenzingen se rangent parmi les derniers du groupe par leur association avec des types Ha A 1.
([3]) citons ea. le dépôt à 13 bracelets et à fibule spiralée de Schwarzkollm, Kr. Hoyerswerda, O.F. Gandert, *Die bronzezeitl. Hortfunde der Preuszischen Oberlausitz*, Altschles. 6, 1936, 187-189 et pl. XXI, 1; Belmsdorf, Ah. Bautzen, 4 ex., W. Radig, *Verwahrfunde der jüngeren Bronzezeit in Sachsen*, Mannus 24, 1932, 86 et 95, fig. 7; Zabeltitz, Ah. Groszenhain, *ibid.*, 96 et 95, fig. 6.

torse et à bouts lisses et amincis, apparaissent au Danemark durant la période Mont. III; ils sont principalement fabriqués en or, et passent pour être des pièces « d'importation étrangère ». Citons ici les exemplaires du dépôt de Pannerup (au N. d'Arhus) et de la tombe d'Ejsing ([1]), ce dernier accompagné d'une très belle épée type Mont. III à poignée plaquée d'or.

F. BRACELET A TIGE RONDE ORNÉE (fig. 3 f et 4 f).

Exemplaire à tige de section circulaire et à bouts plats très rapprochés. La courbure de la tige ne dessine pas un ovale parfait, le côté ouvert présentant une ligne à peu près droite; de ce fait, le bracelet semble présenter un contour légèrement réniforme.

La couche, avec la patine vert sombre et brillante, a disparu sur la plus grande partie de la surface, détruisant le décor linéaire et peu profond et laissant une surface plus ou moins graineuse de couleur vert sombre et terne. Le décor se compose, près des extrémités, de séries de fines lignes transversales, se limitant à la partie extérieure de la tige; plus loin, entre les séries de stries transversales, il est possible de déceler des tronçons de croix de Saint-André à ligne double.

Diam. extérieurs 78 et 57 mm. Diam. tige 6 mm.

Le décor à métopes où des séries de stries transversales alternent avec des croix de Saint-André à trait double, se retrouve dans nos régions sur une série de torques à extrémités sans torsion, ni crochets, mais portant sur la moitié extérieure le motif du bracelet de Foubertsart: trois exemplaires faisaient partie d'un dépôt à Dave ([2]), un quatrième, brisé, fut trouvé dans un marchet à inhumation, au plateau de Grand-Gard, près de Han-sur-Lesse ([3]). Ces trouvailles, si on leur compare un torques à bouts lisses sans crochets, du dépôt II de Homburg ([4]) pourraient êtres datées au Ha B, bien qu'il ne me soit pour l'instant pas possible de préciser.

Le motif se retrouve sur un des couteaux, découverts dans la grotte

---

([1]) Mus. Nat. de Copenhague. D'autres ex. de le même musée proviennent de Rebstrup, c. Alborg (en or, B 592), d'Allerupgard, c. Holbaek (B 52), de Lodderup, c. Thisted (B 183).

([2]) Mus. Arch. Namur. MARIËN, *Oud-België*, 269 et 270, fig. 253.

([3]) Mus. Arch. Namur. N. HAUZEUR, *Antiquités gallo-germaniques...*, Ann. Soc. Arch. Nam. 7, 1861-62, 296; DE LOË, *Les Marchets*, Ann. Féd. Arch. Hist. 17, Dinant 1903, I, 275. Interprêté erronnément dans MARIËN, *Oud-België*, 389, comme étant du LT I.

([4]) K. SCHUMACHER, *Spät-bronzezeitliche Depotfunde von Homburg v.d.H.*, in *Altert. u. heidn. Vorz. V*, 133 ss, spéc. 137 et pl. 26, nº 439.

sépulcrale de Sinsin; ce fragment de couteau, réadapté après bris et pourvu d'une nouvelle soie au dépens de la lame, était très probablement de type Ha B (1).

En dehors de nos frontières, le motif se rencontre à la transition du Br D au Ha A sur 5 bracelets de Ludwigshöhe (Hesse Rhén.) sous une forme identique à la nôtre (2), puis au Ha A sur le manche et le dos d'un couteau, faisant partie d'un mobilier funéraire trouvé à Aub, Bez. A. Ochsenfurt, en Basse-Franconie (3).

Au Ha B, le motif se retrouve sur de nombreux couteaux, ea. en Allemagne Centrale, ornant le dos des exemplaires de Dessau et d'Oranienbaum (Kr. Dessau) (4) et, en Allemagne Occidentale sur un exemplaire de Sprendlingen (prov. Starkenburg) (5) et sur un couteau faisant partie du mobilier d'une tombe à Heidesheim, près de Worms (6); en Allemagne Septentrionale, le motif orne le manche « de fantaisie » du couteau de Schwachenwalde (Kr. Arnswalde, Neumark) (7) et se retrouve ea. sur un exemplaire découvert dans l'Amt Medingen (Hanovre) (8).

Il est probable que tous ces exemplaires proviennent des ateliers des palafittes suisses ou en soient des imitations. Citons dans leur pays d'origine un exemplaire de Bevaix, sur le Lac de Neuchâtel, portant sur le dos ce motif (9); il y a peu de doute que l'on ne puisse y joindre bon nombre d'exemplaires français comme étant de même origine, tel le couteau de Veuxhaulles (10).

L'ornementation à croix de Saint-André, alternant avec des traits transversaux, ne se limite pas exclusivement à l'aire d'influence de l'industrie du bronze des Alpes Occidentales, mais il est à remarquer que dans le nord et dans le centre est de l'Europe le motif, rare au Mont .III, devient plus fréquent

---

(1) Mus. Arch. Namur. A. Bequet, *Caverne sépulcrale du bel âge du bronze, à Sinsin*, Ann. Soc. Arch. Nam. 16, 1883, 227 ss; Marien, *Oud-België*, 273, fig. 256, 1.

(2) Je dois ce rens. au Prof. W. Dehn, Marburg; la trouvaille est au Mus. de Mayence.

(3) *Alt. u. heidn. Vorz. V*, 232 et pl. 43, nº 709.

(4) W.A. von Brunn, *Reichverzierte Hallstatt-B-Messer aux Mitteldeutschland*, Germania 31, 1953, 15-17 et 16, fig. 1,3 et 7.

(5) *Alt. u. heidn. Vorz. II*, 8, II, 15.

(6) *ibid., II*, 8, II, 4.

(7) E. Sprockhoff, *Das Lausitzer Tüllenbeil*, Präh. Zts. 34-35, 1949-50, 97, fig. 2,6.

(8) *Alt. u. heidn. Vorz. II*, 8, II, 16.

(9) *ibid., II*, 8, II, 2.

(10) Dechelette, *Manuel, Age du Bronze*, II, 1, 260, fig. 92,10.

aux périodes IV et V, peut-être sous l'influence des pièces d'exportation des Alpes Occidentales (1).

D'autre part, on ne peut manquer d'être frappé par la fréquence proportionnelle du motif sur les bronzes dans nos régions (Han-sur-Lesse, Dave, 3 ex., Sinsin, Bois-de-Lessines), et cela d'autant plus que chaque fois les croix de Saint-André sont du type à trait jumelé (2).

Après cette analyse des pièces, nous pouvons conclure brièvement.

Les circonstances de découverte du petit ensemble de Foubertsart sont incertaines; la composition de cet inventaire, 2 épingles et 4 bracelets, semble indiquer qu'il s'agit ici plutôt d'un mobilier de tombe et, en l'occurrence, d'une tombe de femme, que d'un dépôt de fondeur. Au cas où cette supposition s'avère exacte, on pourra affirmer en plus que ce mobilier semble provenir d'une tombe à inhumation, plutôt que d'une sépulture à incinération. Il est donc vraisemblable que les objets de Foubertsart aient constitué le mobilier d'une tombe à inhumation de femme.

---

(1) Il faut observer que le motif de croix de St-André et de traits transversaux apparaît déjà au Néolith. Final sur des gobelets campaniformes, en Bohème (Markovice, DEL CASTILLO, *Vaso Campaniforme*, pl. CL, 2), en Saxonie (Unter-Rissdorf ; *ibid.*, pl. CLXXIX, 4), sur des gobelets à zones (Siefersheim, *ibid.*, pl. CLXXXIII), sur des gobelets de type Veluwe (Brummen; *ibid.*, pl. CXCIV, 1).
G. KOSSINNA, *Die illyrische, die germanische & die keltische Kultur der frühesten Eisenzeit im Verhältnis zu dem Eisenfunde von Wahren bei Leipzig*, Mannus VII, 1915, 91 ss, remarque que le motif apparaît à l'Age du Bronze à la fin du Mont. II, reste rare au Mont. III (couteau d'Ostrowo, fibule de Roskow, anneaux de jambes danois), mais devient plus fréquent au Mont. IV-V (manchettes de Ruthen et Schwanow, anneaux de jambes d'Oldesloe, couteau de Schwachenwalde, épées de Kuggen, de Herrnstadt, plastrons du groupe de l'Elbe: Eichede, Oldesloe, Bevensen, Nassenheide, Torstorp). Un même nombre d'exemples serait à citer en territoire « illyrien » (cf. KOSSINNA, pp. 94, 103, 107 fibule en harpe d'Adamowitz, naviforme de Grünberg, épingles à spirale double du dépôt de Stanomin; bracelets à cannelures longitudinales de Marsdorf, Sorau, Witzen, Zilmsdorf, Sommerfeld, Birnbaum, Prittag, Malschwitz, Karlsruh, Krehlau; bracelets à tige ronde de Chojno, Tschansch; torques de Guben-Chöne, à bouts enroulés de Stanomin, torques creux du dépôt de Buschen, de Lorzendorf I, d'Adelnau, de Grabowiec, etc.).
Que le motif a continué une existence sporadique au La Tène I, est démontré par son apparition dans la groupe de la Marne (Bussy-le-Château, MOREL, *Champagne souterraine*, pl. 35).
Il n'en reste pas moins un fait que le groupe homogène se place au Ha B dans l'aire de l'industrie des Alpes Occidentales, que le motif est rare dans cette aire au Br. D, et pour ainsi dire absent sur les bronzes du Ha C.

(2) S'il s'est avéré impossible de trouver de bonnes pièces de comparaison pour le bracelet de Foubertsart en Europe occidentale et centrale, des bracelets à tige de section ronde de modèle assez apparenté apparaissent au Danemark; e.a. à Kovstrup, c. Hjorring (Nat. Mus. Copenhague, B 3632); d'autre part un grand bracelet rond de Nordenskov, c. Ribe (Nat. Mus. Cop., B. 12017) porte un décor à croix de St-André, séparés par des traits transversaux; les deux ensembles comportent des boucles d'oreilles en fil d'or.
Je remercie ici le Prof. Th. Mathiassen pour les identifications des différentes trouvailles.

Nous avons tenté de fixer la date approximative de chaque type d'épingles e de bracelets: les résultats les plus positifs ont été obtenus pour l'épingle à renflement ondulé et pour les bracelets à torsion: on a pu constater que les épingles à renflement ondulé accompagnaient des types Br D, comme les couteaux de Clans, de Steinheim ou de Courtavant, ou des épées de type Rixheim, comme à Courtavant, mais que d'une part ce type d'épée a prolongé son existence jusqu'au Ha A, et que d'autre part quelques épingles à renflement ondulé proviennent d'ensembles de date très probablent Ha A, comme celle du dépôt de Saint-Chéron, et peut-être celle de la tombe de Rech. Les bracelets à torsion et à bouts lisses amincis, semblent de préférence apparaître dans des ensembles du Ha A initial, comme les tombes de Nenzingen et de Goszau; cette date Ha A est confirmée par la trouvaille de Publy, tandis que les exemplaires danois, probablement importés, se classent au Mont. III et pourraient être synchroniques avec le Ha A initial.

Il n'est malheureusement pas possible d'assigner provisoirement une date nettement déterminée au bracelet orné de croix de Saint-André qui, s'il s'avérait légèrement plus jeune que les autres pièces, pourrait décider de la date du dépôt; il est évident que les dates de fabrication des autres pièces peuvent s'échelonner du Br D au Ha A.

L'ensemble de Foubertsart constitue une trouvaille isolée en Belgique; même si l'on peut supposer qu'il s'agit ici d'une tombe de femme, à inhumation, et que l'on considère la similitude de décor du bracelet orné avec celui du torques de la tombe à inhumation de Grand-Gard, aucun autre élément ne permet d'établir une corrélation entre la sépulture de Foubertsart et cette dernière, pas plus qu'avec les autres tombes de l'Age du Bronze Final, en Belgique, les inhumations en grotte sépulcrale, de Sinsin, et la tombe de Port-Arthur, cette dernière datant probablement du Ha B. L'ensemble de Foubertsart présente, en comparaison de tous ces mobiliers, un caractère plus archaïque et assez divergent; en effet, Sinsin se montre surtout axé sur des relations commerciales avec les régions alpines occidentales, et Port-Arthur sur le complexe picardo-scaldéen, à bracelets à grandes oreillettes. Foubertsart par contre se raccorde à un complexe, caractérisé partiellement par des épées de type Rixheim, des couteaux de type Courtavant ou de type Clans, bien que, comme le montre la carte de répartition des différents types d'épingles à collerettes et à renflement ondulé, ces épingles aient une aire de répartition assez particulière et assez nettement circonscrite. Cette aire forme un grand triangle dont une pointe repose sur le Haut-Danube, une autre sur le Rhône, et la troisième sur la Seine. Les épingles du type Foubertsart occupent pour

la plupart une situation périphérique, mais seules dans l'aire occidentale, celles de Foubertsart, de Courtavant, de Rech et de Steinheim présentent, en tant que trouvailles faites dans des sépultures, quelque signification sur le plan ethnique. Notons d'autre part que les tombes de Courtavant et d'Offenbach, à coffrage rectangulaire de pierres sèches, présentaient une structure très semblable. La question se pose donc de savoir si la trouvaille de Foubertsart pourra un jour être rattachée à une poussée vers l'ouest d'un groupe appartenant aux « Fremdkulturen » parmi lesquels on note les groupes du Riegsee et celui de Mels-Rixheim; certains de ces éléments, après s'être établis en Allemagne du Sud, à côté des peuplades à Tumulus, ont pu progresser vers l'ouest, laissant en France des vestiges comme la tombe de Courtavant dans l'Aube, ou entre autres, celles de Veuxhaulles, en Côte-d'Or. Seule la découverte de quelques nouvelles tombes à inhumation de l'Age du Bronze Final en Belgique pourrait apporter des éléments permettant de formuler des hypothèses suffisamment fondées.

M.-E. Marien

L'abeille et le roi

L'ABEILLE NAPOLÉONIENNE

Le manteau impérial et le trône de Napoléon III étaient semés d'abeilles d'or (1). Dans sa haine et son délire sacré, V. Hugo les conjure de s'en envoler, de tourner leurs dards contre « l'usurpateur », auquel conviendraient mieux les corbeaux du gibet (2):

.....
« Filles de la lumière, abeilles,
Envolez-vous de ce manteau!
.....
Ruez-vous sur l'homme, guerrières!
Vous, le devoir, vous, la vertu,
Ailes d'or et flèches de flammes,
Tourbillonnez sur cet infâme!
.....
Va! sur ta pourpre il faut qu'on mette
Non les abeilles de l'Hymette,
Maïs l'essaim noir de Montfaucon.
.....
Et percez-le toutes ensemble,
Faites honte au peuple qui tremble;
Aveuglez l'immonde trompeur;
Acharnez-vous sur lui, farouches,
Et qu'il soit chassé par les mouches,
Puisque les hommes en ont peur!

Fig. 1. — Fontainebleau
Trône de Napoléon I

Le neveu avait emprunté à son oncle ces « abeilles de l'Empire » (3), que Napoléon I avait adoptées quand

(1) Les draperies du trône de Napoléon III étaient de velours vert foncé semé d'abeilles d'or. HAVARD, *Dict. de l'ameublement et de la décoration*, s.v. Trône, 1454.
(2) *Les Châtiments: Le manteau impérial*, 1853.
(3) On dit parfois « les abeilles » pour l'empire napoléonien; LITTRÉ, *Dictionnaire*, s.v. Abeille. Théophile Gautier, pour la naissance du prince impérial, 1856: «Qu'un bonheur fidèle accompagne /L'enfant impérial qui dort/Blond comme les jasmins d'Espagne/Blond comme les abeilles d'or».

il fut sacré empereur le 2 décembre 1804, comme emblèmes de son manteau et de celui de l'impératrice (1), de son trône (2), de ses armoiries personnelles (3) et de celles de l'Empire. On les voyait sur le berceau du «roi de Rome» (4); sur les blasons des «princes grands dignitaires» (5); sur les enseignes des régiments impériaux (6); sur les armoiries des villes auxquelles il les avait concédées comme marque de faveur (7).

A cette époque ou sévissait l'imitation de l'antique, il voulait rattacher son pouvoir à celui de Rome, dont il avait pris les

Fig. 2. — Armoiries de la Ville de Genève, 1811.

1) *Cérémonial de l'Empire français*, 1805, 56, 68 : « Du costume de l'empereur... manteau... de velours pourpre semé d'abeilles d'or... Costume de l'impératrice... manteau... de la même couleur et broderie que celui de l'empereur ». Cf. COCHET, *Le tombeau de Childéric* I, 1859, 181, n. 1. — Cf. le tableau du Sacre, par David, qui y travailla de 1805 à 1808.

(2) Trône de Napoléon I, au palais de Fontainebleau, par Percier et Fontaine. Rideaux du dais, de velours rouge, doublés de satin, et semés d'abeilles. EMILE BAYARD, *Le style Empire*, 9, fig. 4, 261; *Propyläen-Weltgeschichte*, vol. 7, 189, fig.; *Neuere Propyläen-Weltgeschichte*, t. 5, 190; v. WIESER, *Die Bienen der Napoleonischen Heraldik und ihr Herkommen*, Veröffentlichungen d. Museum Ferdinandeum in Innsbruck, t. 20-25, 1940-5 (1948), 240.

(3) WIESER, 240.

(4) par Odiot et Thomire, à Vienne, WEIXLGARTNER, *Führer durch die Weltliche Schatzkammer* (6), 1926, 16; id., *Geschichte im Widerschein der Reichskleinodien*, Vienne, 1938; WIESER, 240.

(5) WIESER, 240.

(6) ibid.; NEUBECKER, *Fahnen und Flaggen*, 1939, 55.

(7) Décret impérial du 17 mars 1809. Au chef des bonnes villes de l'Empire, qui est de gueules à trois abeilles d'or en fasce. Ex. Cologne, Aix-la-Chapelle, Mayence, Wieser, 239, fig. — Genève, diplôme de 1811. H. DEONNA, *Armoiries de Genève sous L'Empire*. Archives héraldiques suisses, 1911, 161; E. CHAPUISAT, *La municipalité de Genève pendant la domination française*, II, 1910, 472; pl. en couleur; W. DEONNA, *Au Musée d'Art et d'Histoire*, Genève. Collections hist. et archéologiques, 124, nº 7061; id., *Genava*, XVIII, 1940, 125, fig. 4, nº 3.



Fig. 3. — Abeilles de Childéric I.

aigles (1). Mais il voulait aussi, par delà la royauté abolie et ses lis supprimés, le rattacher aux origines de la monarchie française. En 1803, au camp de Boulogne, quand il distribue les croix de la Légion d'Honneur, le vieux siège du roi Dagobert lui sert de trône (2). Et la dynastie mérovingienne des Francs lui suggère le choix des abeilles. Pour le manteau impérial, dit-il, «on y mettra des étoiles, ou plutôt des abeilles d'or; ce dernier emblème aura quelque chose de national; on en trouva dans le tombeau de Childéric I. Cet insecte est le symbole de l'activité. Les étoiles seront pour moi, les abeilles pour le peuple » (3).

LES « ABEILLES » MÉROVINGIENNES

Ce sont donc les « abeilles » trouvées dans le tombeau de Childéric I (vers 436-481), dont la découverte eut lieu à Tournai en 1653 (4), et fut signalée par de nombreux érudits jusqu'au début du XIXe siècle (5), qui

(1) Dans la discussion au Conseil d'Etat sur le choix des armes de l'Empire, les uns proposaient le lion, roi des animaux, d'autres les abeilles d'or des Mérovingiens, ou le coq gaulois. L'Empereur : « Prenons l'aigle, c'est l'oiseau qui porte la foudre et qui regarde le soleil en face. Les aigles françaises sauront se faire respecter comme les aigles romaines ». A. Hugo, *Histoire de l'empereur Napoléon*, 1833, 183.

(2) A. Hugo, 189.

(3) Comte de Lamothe-Langon, *Les après-diners de Cambacérès*, 1946, 76. Lamothe-Langon, 1786-1864.

(4) La bibliographie en est fort étendue; cf. Leclercq et Cabrol, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s.v. Tournai, 2497 sq., réf. L'ouvrage fondamental demeure toujours celui de l'abbé Cochet, *Le tombeau de Childéric I, roi des Francs*, 1859.

(5) Cochet, XXIII sq., en donne la liste, depuis Chiflet, *Anastasis Childerici I*, etc., 1655.

ont déterminé le choix de Napoléon (1). Elles étaient à l'origine au nombre de plus de 300, de deux types, munies chacune au revers d'un anneau pour les fixer (2). Quelle en était la destination?

Chiflet (3), Montfaucon (4), Mabillon (5), Leclercq et Cabrol (6) en ornaient le harnais du cheval, la selle, les guides, le collier. Dubos (7), Cochet (8), les ont cousues sur le manteau du roi, dont on a trouvé quelques traces, de soie et de pourpre (9). E. Babelon les répartit entre le manteau royal et le harnachement du cheval (10): celles qui ont des yeux incrustés, que Chiflet appelle « apes oculatæ », sur le manteau; les autres, d'un travail plus sommaire, sans yeux, « apes cæcæ », sur le harnachement; opinion suivie par Leclercq et Cabrol (11).

Toutefois, le tombeau renfermait deux crânes, pour un seul squelette.

---

(1) Cochet, 177: « La haute attribution héraldique qui leur a été donnée par Chiflet, dès le moment de la découverte, n'a cessé depuis 200 ans de préoccuper les antiquaires et les historiens de la France. Il y a plus, ce rôle symbolique des abeilles, hasardé un moment par la science, a reçu, dans notre siècle, une éclatante consécration de la main même du fondateur du premier empire. Ce conquérant, roi par l'épée, replaça sur la pourpre les abeilles de Childéric et les fit asseoir avec lui sur une trône ombragé de lauriers, comme ceux de Clovis et de Charlemagne. La brillante résurrection du XIXe siècle n'aurait jamais été possible sans la découverte du XVIIe siècle. » — Cf. en dernier lieu, sur cette filiation des abeilles mérovingiennes aux abeilles napoléoniennes, v. Wieser, l.c. *(tombeau de Childéric*, 242 sq.).

(2) Sur leur nombre, incertain, Cochet, 178, 181; E. Babelon, Mém. Soc. Nat. Antiquaires de France, 76, 1924; 74, n. 1; 106 sq. — Le mobilier du tombeau, déposé sous Louis XIV au Cabinet des Médailles (créé au Louvre), survécut à la Révolution, mais fut pillé en 1831. Des abeilles, qui furent dispersées, dès la découverte, il ne subsiste que deux, une de chaque type. Cochet, 184, fig.; Babelon, fig. 13; Wieser, 242, fig.

(3) Cochet, 179: ibid., *Prospectus du volume*, III: « Chiflet recouvre le cheval de ces abeilles mérovingiennes, devenues aujourd'hui les armes de l'empire français»; 181: «l'hypothèse si gratuite, pour ne pas dire étrange, qui tend à parer le cheval de cette nuée d'ornements ».

(4) Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française*, I, 12; Cochet, 181.

(5) Mabillon, *Discours sur les anciens symboles de nos rois*, Mém. Acad. Inscr. et Belles Lettres, II, 637, éd. 4°; III, 403, éd. in-12; Cochet, 181. — Début du XVIIIe siècle.

(6) Leclercq et Cabrol, *Dict. d'arch. chrét. et de liturgie*, s.v. Tournai, 2526: « Si le roi Childéric I avait pu assister au sacre impérial du 2 décembre 1804, il eut haussé les épaules à la vue de son prétendu successeur, drapé dans un manteau qui lui eût rappelé la housse de son cheval ».

(7) Dubos, *Hist. critique de la monarchie française*, I, 1743, 473: « Childéric, suivant l'apparence, portait ces petites figures cousues sur son vêtement de cérémonie ».

(8) Cochet, 177 sq., *Les abeilles et le manteau*, 184: « L'hypothèse la plus acceptable est celle qui fait d'un aussi grand nombre de pièces d'ornements le semé d'or du manteau royal dans lequel le prince aurait été enseveli »; 190: « pour résumer ce chapitre, nous dirons: « Childéric eut un manteau tissu de soie et de couleur pourpre, brodé d'or et parsemé d'abeilles du même métal ».

(9) Chiflet, 39, 94; Cochet, 185 sq.; Babelon, 43: « le cercueil du roi ». Il était sans doute revêtu de « son costume de majesté comprenant sa tunique, son manteau royal, etc. », 47.

(10) Babelon, 73, 107, remarque que si les abeilles n'avaient décoré que le manteau, on les eût toutes ramassées autour du squelette, et non éparpillées.

(11) Leclercq et Cabrol, s.v. Tournai, n° XXXIV. Les abeilles. « Elles appartenaient sans doute au manteau du roi et au caparaçon de sa monture ».

L'un aurait été celui de la reine Basine ([1]). Aussi Molinier a-t-il supposé que les abeilles parsemaient, non le manteau du roi, mais celui de la reine ([2]), ce qu'admettent Maury ([3]) et S. Reinach ([4]). Pour expliquer cette anomalie, Babelon rappelle l'usage, fréquent jadis, et parfois encore actuel, d'exhumer d'une tombe les squelettes, lors d'un nouveau décès, et d'y replacer à côté du dernier venu le crâne ou les crânes plus anciens ([5]) ? « Si ce second crâne est, comme on voudrait le prétendre, celui de la reine Basine, – ce qu'il ne sera jamais possible d'établir – une seule conjecture serait à envisager, c'est que la reine aurait été enterrée un certain nombre d'années avant le roi. On n'aurait conservé de sa dépouille que le crâne et la parure de bijoux ; cette hypothèse n'est peut-être pas absolument invraisemblable » ([6]).

Pluseieurs anciens commentateurs ont vu dans ces abeilles l'emblème favori du prince, ou les armes de la famille de Mérovée, même l'emblème national de la tribu des Francs. Ainsi pensaient Chiflet ([7]), Dubos ([8]), ce que Montfaucon conteste ([9]).

Pour eux, ces abeilles auraient précédé les fleurs de lis; mal interprétées, elles en seraient l'origine ([10]); ce que Montfaucon refuse avec raison d'admettre ([11]).

([1]) Babelon, 49.

([2]) Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, IV. L'orfèvrerie civile et religieuse, 4, n. 2.

([3]) Maury, *Les emblèmes et les drapeaux de la France*, 1904.

([4]) S. Reinach, *Rev. arch.*, 1905, I, 160: « Ainsi Napoléon I et à son exemple Napoléon III adoptèrent comme costume de gala la défroque d'une princesse mérovingienne ».

([5]) Babelon, 51 sq.

([6]) *ibid.*, 54. – Nous n'avons pas à discuter ici la vraisemblance de cette hypothèse, pas plus que la raison d'être d'un second crâne dans la tombe, peut-être en rapport avec le culte très ancien du crâne et avec le rite des funérailles au 2e degré. Cf. F. Benoit, Le sanctuaire aux «esprits» d'Entremont, Cahiers de préhistoire et d'arch., 4, 1955, 55 sq., réf.: Deonna, Divinité gallo-romaine au cucullus, Ogam, VII, 1955, 251, réf..

([7]) Chiflet, *Anastasis*, 171; cf. Cochet, 180; Babelon, *Mém. Soc. nat. Antiquaires de France*, 76, 1924, 22, n. 5: « Cette idée des abeilles impériales parait avoir été inspirée par le chap. XII de l'Anastasis Childerici de Chiflet, intitulé « Francica symbola regum vetustioris aevi non fuerunt Bufones, non Lunulæ, non diademata, non Lilia, non Irides, non spei tesseræ, non hastorum spicuæ, sed apes aureæ ».

([8]) Dubos, *Hist. critique de l'établissement de la monarchie françoise dans les Gaules*, II, 1734, 252: «Childéric, suivant l'apparence, portoit ces petites figures sur son vêtement de cérémonie, parce que la tribu des Francs, sur laquelle il regnoit, avoit pris les abeilles pour son symbole, et qu'elle en parsemoit ses enseignes ».

([9]) Montfaucon, *Les monuments de la monarchie françoise*, I, 1729, XXXII: « Mais ce serait deviner que de dire que c'étoit le symbole de nos anciens Rois, et deviner même contre la vraisemblance, car y a-t-il une apparence que Childéric se servit de son symbole pour orner le harnois de son cheval » ?

([10]) Chiflet, cf. Cochet, 180; Mabillon, cf. Cochet, 181; Dubos, *Hist. critique*, I, 1743, 473; II, 252, 473-5; cf. Cochet, 182.

([11]) Montfaucon, I, 1729, XXXI, 12; cf. Cochet, 182; Babelon, 107; Leclercq et Cabrol, s.v. Tournai, 2526.

Mais sont-ce de véritables abeilles? Montfaucon ([1]), Cochet ([2]), Ribauld de la Chapelle ([3]), ont repoussé cette identification, avec quelque hésitation, il est vrai, et les auteurs contemporains ont admis que leur exécution prête au doute et qu'on peut les confondre avec d'autres insectes analogues ([4]).

L'art mérovingien, et ceux des autres peuples barbares, connaissent des motifs de ce genre, aux formes peu déterminée ([5]), trouvés en nombreux exemplaires dans toutes les contrées ou ont passé et se sont établis ces envahisseurs, et d'où proviennent les prototypes des modèles mérovingiens ([6]). Ces prétendues abeilles seraient des cigales ([7]), et ce motif serait originaire de la Chine ([8]), où il est fréquent dans les tombes, comme symbole de renaissance et d'immortalité. Il aurait été transmis à l'Occident par les Sarmates, aux Goths, et par ceux-ci aux Francs, Alamanes, Burgondes, Anglo-Saxons. Les abeilles de Childéric I seraient donc des cigales ([9]), et, en prenant cet emblème, Napoléon I faisait revivre un vieux symbole chinois ([10]).

([1]) Montfaucon, I, 1729, XXXI: « Mais les petites pièces d'or qu'il (Chiflet) a prises pour des abeilles, n'en ont nullement la forme, du moins pour la plupart... je crois qu'aucun homme exempt de préoccupation y puisse jamais reconnaitre des abeilles... Il est pourtant vrai qu'entre ce grand nombre de petites pièces d'or, il y en a un petit nombre d'autres plus grandes qui ont assez la forme d'abeilles »; ibid., 10, pl. IV: « plus de trois cents petites figures d'or que Jean Jacques Chiflet a prises pour des abeilles »; 22: « Les petites figures, qui ont, il semble, la forme d'une fleur et ont été prises par Chiflet pour des abeilles... il faut pourtant avouer qu'il y en a quelques-unes qui ont la forme d'abeilles... ».

([2]) Cochet, 181: « Cette observation est juste, car on peut en faire aussi toute autre chose; mais le nom d'abeilles ayant prévalu pour les désigner, nous nous conformons à l'usage sans prétendre le sanctionner »... ibid., n. 4: « Ces objets mal définis qui, à la rigueur, peuvent être toute autre chose que des abeilles ». « C'est du moins l'opinion de Montfaucon, Les mon. de la monarchie françoise, I, 12, et un peu aussi la nôtre ».

([3]) Ribauld de la Chapelle, *Dissertation sur le tombeau de Childéric*, 1749.

([4]) Babelon, 107: « L'exécution des abeilles aveugles (caecae) et si sommaire que l'on a douté même que l'artiste ait voulu faire des abeilles ».

([5]) Barrière-Flavy, *Les arts industriels des peuples barbares de la Gaule*, I, 1901, 125: fibules « dont l'aspect peu précis semble les faire envisager comme de grossières imitations d'insectes, des mouches ou des papillons » — Babelon, 75: « cet élément musciforme ou apiforme occupait dans le répertoire des modèles des orfèvres barbares une place presque aussi considérable que les éléments aviformes ou housciformes ».

([6]) France, Belgique, Allemagne, Angleterre, Autriche, Italie, Bulgarie, Hongrie, Russie Sud, Caucase N., etc., Babelon, 75: « ces abeilles, mouches, cigales, trouvées en grand nombre dans les contrées d'où viennent les prototypes mérovingiens, Hongrie, Russie Sud, Caucase Nord », etc.

([7]) H. Kühn, *Die Zikadenfibeln der Völkerwanderungszeit*, Ipek, 1935, 85.

([8]) Kühn, 101 sq., id., *Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands*, 1935, 150; Wieser, 244-5 (fig., cigale d'une tombe chinoise, d'après Kühn); Gieseler, *La cigale en Chine*, *Rev. arch.*, 1919, I, 153 ; Salmony, *The Cicada in ancient Chinese art*, *The Connoisseur*, 1933, 174.

([9]) Kühn, *Ipek*, 1935, l.c.; *Die vorgeschichte Kunst Deutschlands*, 1935, 163; Wieser, 243.

([10]) Wieser, 245: « Konnte er freilich nicht ahnen dass er damit ein uraltes chinesisches Symbol zu neuen Leben erweckte ».

Ces cigales barbares n'auraient donc rien de commun avec celles de l'antiquité classique (1). Peut-on être aussi catégorique?

L'antiquité classique a souvent célébré et représenté la cigale, symbole d'immortalité, par suite funéraire, prophylactique (2), qu'on a trouvée dans des tombes, par exemple cette cigale en cristal de roche dans une tombe du temps de Tibère (3). Dans les contrées civilisées par Rome, et occupées par les Francs (4), les cigales étrangères n'ont-elles pu être assimilées aux cigales classiques? N'ont-elles pas pu aussi, à cette époque, être confondues avec les abeilles, dont le symbolisme analogue a une longue tradition, et qui, de plus, est un symbole royal?

L'ABEILLE CONFONDUE AVEC D'AUTRES INSECTES

Cette confusion entre l'abeille et la cigale, facilitée par l'analogie de leur sens, est aisée, surtout quand leurs représentations sont approximatives. Elle s'étend à d'autres insectes, souvent pris à tort pour des abeilles (5). Aux mouches: n'appelle-t-on pas encore aujourd'hui les abeilles des « mouches à miel »? Aux guêpes, et à leurs diverses espèces, comme aux fausses guêpes. Aux abeilles elles-mêmes, dont plusieurs ne sont pas productrices de miel (6).

---

(1) Wieser, 244: « Irgenwelche Zusammenhange mit der Antike sind nicht feststellbar ».

(2) R. Böhme, *Unsterbliche Grillen, Jahrb. d. deutsch. arch. Inst.*, 69, 1954, 49; Cook, *Zeus*, III, 1940, 252 (bijoux-amulettes); Caillois, *Les démons de midi, Rev. hist. des religions*, CXVI, 1940, 63, Les Lotophages et les Cigales; O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 401; Murgotten, *The Cicada. A note on Homer Iliad*, III, 150, *Philosoph. Studies in honor Walter Giller, Univ. Missouri*, XI, n° 3, 1936 (dans la litt. comparée).

(3) *Jahrbuch d. deutsch. arch. Inst.*, 65-6, 1950-1, 279, n° 23, fig. 4, n°23.

(4) Quelles influences révèle le mobilier tombal de Childéric I? Babelon, Le tombeau de Childéric I et les origines de l'orfèvrerie cloisonnée, *Mém. Soc. nat. Antiquaires de France*, t. 76, 1924, pense que les abeilles « oculatæ », d'un travail plus soigné, sont l'œuvre de maîtres byzantins ayant travaillé à Tournai, et les « cæcæ », d'artistes francs ayant travaillé à leur école. — H. Arbmann, *Les épées du tombeau de Childéric I, Bull. Soc. Lettres*, Lund, 1947-8, II, 97, croit que l'épée a été fabriquée en Gaule, mais minimise l'influence orientale, qui n'aurait atteint les Francs qu'indirectement, et il insiste sur l'ornementation due à l'art romano-byzantin; cf. *L'Antiquité classique*, XIX, 1951, 167. — K. Böhner, *Das Langschwert des Frankenkönigs Childerich. Bonner Jahrbücher*, 148, 1948, 218, pense que l'épée est franque, mais que son ornementation atteste des connexions directes avec la région de la Mer Noire, elle aurait pu être fabriquée par un artiste originaire de la Russie Sud, et venu en Gaule à la suite d'Attila.

(5) Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 2 sq.

(6) Diverses sortes d'abeilles. Grand dict. Larousse illustré du XIXe siècle, t. XVI, suppl., 1877, s.v., Abeille; La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, I, s.v., Abeille.

A certains lépidoptères, dont une variété est dite « apiforme », « sesia apiformis » ([1]).

Les anciens croyaient que les abeilles naissent spontanément du cadavre d'un animal, en général le bœuf ou le taureau, aussi le lion, le cheval ([2]), mais ce sont en réalité les Eristales (Eristalis tenax), dont les larves se développent en effet dans des charognes ([3]). En Egypte, l'hiéroglyphe qui désigne la royauté de la Basse-Egypte a été souvent dénommé « abeille » ([4]), alors que c'est une guêpe ([5]), et les Egyptiens eux-mêmes ont fait cette erreur, ne faisant pas la distinction entre l'abeille et la guêpe, entre l'abeille et la



Fig. 4. — Relief de Mentuhotep III vers 2070 av. J.C.
Le Caire

([1]) E. Blanchard, *Métamorphoses, moeurs et instincts des insectes*, 1868, 211: «Les personnes dont l'œil est peu habitué aux distinctions entre les objets ayant entre eux une vague analogie, prennent aisément les sésies pour des espèces d'hyménoptères assez voisins des guêpes». Cf. Lefébure, 5.

([2]) Cf. plus loin.

([3]) Osten-Sacken, *On the oxenborn bees of the ancients*, 1894; O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 425; Sageret, *Le monde agrandi* (2), 1941, 86.

([4]) Sur cette confusion, Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 2 sq., 18 sq. — Sur ce signe royal, cf. plus loin.

([5]) Lefébure, l.c. : « La royauté septentrionale est représentée par un insecte jaune, mince le plus souvent, aux longues antennes, aux ailes dressées pour le vol, à l'abdomen recourbé et armé de l'aiguillon, il s'agit bien là d'une guêpe. Cette belle grande guêpe d'Egypte, dont un échantillon de jadis nous est parvenu dans le sarcophage d'Aménophis I, momifié ainsi par le hasard sans doute ».

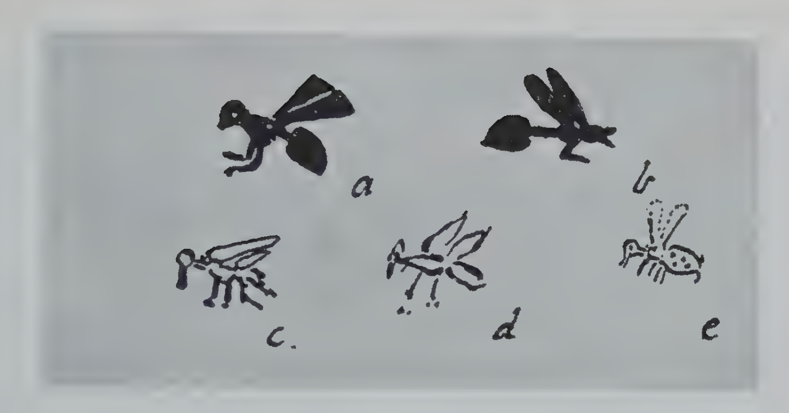


Fig. 5. — Ecriture minoenne



Fig. 6. — Pendentif en or de Mallia

mouche, si bien que les représentations de la première sont incertaines (1). Le pendentif minoen en or de Mallia (2) affronte deux insectes ailés, qui pour certains sont des abeilles (3), pour d'autres des guêpes (4). Homère rapproche les guêpes et les abeilles, toutes deux belliqueuses, et les Achéens sont «pareils à des guêpes au souple corsage, ou à des abeilles, qui ont fait leur habitation au dessus d'une route bordée de rochers escarpés... attendant les hommes chasseurs, se défendant pour les petits » (5).

L'ABEILLE ROYALE EN FRANCE ET AILLEURS

S'il est donc vraisemblable que les insectes découverts dans le tombeau de Childéric I décoraient son manteau, il n'est pas moins possible qu'il ont été considérés, par lui et par ceux qui l'ont enseveli, comme des abeilles, même si ce n'en étaient pas de véritables. Les anciens commentateurs ont eu tort d'y reconnaitre un emblème national, mais ils ne se sont pas trompés en attribuant des abeilles au roi, ce que justifie une ancienne tradition, qui

(1) ibid., 2 sq.: « Il faut remarquer que le nom du roi septentrional, écrit par la guêpe, se lisait de même, sans l'aspirée, *ab* ou *ba* (cf. le sanscrit *bha*, abeille), comme le miel... On peut donc tirer de là cette conclusion vraisemblable que les Egyptiens ont confondu sous un même terme, à quelques nuances près, la guêpe, l'abeille, et leur produit, tout comme ils employaient un seul hiéroglyphe figuratif pour la guêpe et l'abeille, pour le miel aussi. Il y a longtemps que Brugsch a signalé le texte démotique dans lequel le nom de l'insecte royal est assimilé à celui du miel. Il résulte de la confusion dont il s'agit entre les deux insectes, que nous n'avons pas une seule représentation certaine de l'abeille sur les monuments égyptiens. Tout ce qu'on peut supposer, c'est que les abeilles ayant été considérées un peu partout comme des mouches, les mouches égyptiennes, de matières diverses, portées dès les temps archaïques, et suspendues aux colliers du Moyen Empire, ou reçues des rois comme décoration sous le Nouvel Empire, ont été des mouches à miel. C'est ainsi, en effet, que les Egyptiens, comme les Coptes, appelaient généralement l'abeille, *af en ab*, et la représentation de l'insecte comme bijou y est trop sommaire pour que le détail des ailes qui diffèrent les hyménoptères des diptères, y eût été mieux observé que sur les monnaies grecques, celles de Cyrène, notamment, et celles d'Ioulis, de Cibyre, etc. ».. ... « Le bijou en forme de mouche, même si c'est bien une mouche, a pu être compris d'une manière aussi générale pour désigner la mouche à miel, que l'hyménoptère en forme de guêpe pour désigner l'abeille. En somme, le bijou et l'hiéroglyphe sont assez schématiques de figure et de sens, pour qu'on ne puisse guère rattacher à chacun d'eux une espèce bien déterminée »; ibid., 5.

(2) Demargne, *Bull. de Cor. hellénique*, LIV, 1930, 411, pl. XIX; id., *Etudes crétoises*, VII, 1945, *Mallia, Nécropoles*, I, 54, nº 559, pl. LXVI; *Rev. ét. grecques*, 1932, 36, fig. 2; *Rev. arch.* 1941, II, 145.

(3) Demargne, tout en hésitant entre abeilles et guêpes, croit plutôt aux premières, BCH., LIV, 1930, 414; id., *Mallia, Nécropoles*, I, 54: « deux insectes, guêpes ou abeilles »... « Le dessin est trop schématique pour qu'on puisse reconnaitre une espèce plutôt qu'une autre. Si nous préférons l'abeille, c'est seulement parce qu'elle est signe royal en Egypte, peut être aussi en Crète » ; id., REG., LXVII, 1954, 248: « je persiste à croire à l'abeille sur ce dernier ».

(4) Duebner, *Mordwespen, Jahrb. d. deutsch. arch. Inst., Arch. Anz.*, 52, 1937, 308, fig. 2; cf. RA, 1945, II, 145.

(5) *Iliade*, XI, v. 170 sq.

voit dans l'abeille un symbole royal. Elle n'était pas ignorée en France avant Napoléon I, et celui-ci, sans doute conseillé par son entourage érudit, en a eu peut-être connaissance ([1]), quand il a relevé pour son propre compte les « abeilles » du roi franc ([2]).

Les rois de France sont des Rois-soleils ([3]), continuateurs des souverains antiques assimilés au soleil, maître du monde. « Il n'appartient qu'au Roy de porter avec justice un si beau corps pour symbole; il est l'unique comme luy » ([4]). Ils sont aussi des rois des abeilles ([5]). Saint Simon écrit de Louis XIV: « Jusqu'au son de sa voix, et à l'adresse et à la grâce naturelle et majestueuse de toute sa personne, le faisaient distinguer jusqu'à sa mort comme le roi des abeilles » ([6]). Un jeton de Louis XIII montre des abeilles, avec la devise « Regis ad exemplum » ([7]). Lors de son entrée dans Gênes, Louis XII portait un habit blanc semé d'un essaim d'abeilles d'or, au milieu desquelles était leur roi. La devise « Rex non utitur aculeo », allusion à la croyance que le roi des abeilles n'a pas d'aiguillon ([8]), signifiait que le roi de France pardonnait aux Gênois leur rébellion ([9]). « Rex spicula nescit », le roi n'a pas d'aiguillon, est la devise de Louis XII, dit le «Père du peuple»([10]), clément à ses sujets([11]). «Comme ce prince avait beaucoup de bonté, et qu'il mérita d'être appelé le

---

([1]) Wieser, 231, qui mentionne l'abeille de Louis XII, cf. plus loin ,croit qu'elle n'a pas influencé le choix de Napoléon. Il reconnaît d'autre part, à propos de Napoléon, qu'il serait intéressant de remonter dans le passé jusqu'au titre du roi égyptien, recherche qu'il n'a pas tentée.

([2]) On a soupçonné jadis, dans un but politique, l'authenticité du tombeau de Childéric I, Babelon, *Mém. Soc. nat. Ant. de France*, 76, 1924, 22: « Il s'agissait, sous la Restauration, de donner à entendre qu'en 1804, lors de la création de l'Empire, on avait erré lourdement en faisant semer d'abeilles d'or le manteau impérial de Napoléon, et cela dans le but de rappeler les plus anciens souvenirs de la monarchie française »; sur ces doutes, *ibid.*, 11 sq.

([3]) Rois et reines de France; ex. Louis XII, Louis XIII, Louis XIV, Anne d'Autriche, etc; cf. Deonna, *Les crucifix de la vallée de Saas (Valais)*, *Rev. hist. rel.*, 1948, 93, ex. – L. Hautecœur, *Coll. Art et histoire;* id., *Rev. de Paris*, mars 1954, 150; Picard, *A propos de la «symbolique monarchique»*, *Rev. arch.*, 1954, I, 88.

([4]) Ménestrier, *La philosophie des images*, 1682, 16. — ibid., 108, Mazarin fait composer la devise du roi Soleil, « Nec pluribus impar »; id., *L'art des emblèmes*, Lyon, 1662, 93: l'entrée du roi à Lyon est figurée par « l'entrée du Soleil dans le signe du Lyon »; le roi est assis sur un trône de lumière, entouré des 6 planètes et des 12 signes du zodiaque, avec la devise « Ex uno ducentia lumina Sole »; etc.

([5]) Noter que l'abeille est issue du soleil, et que les âmes-abeilles y retournent; cf. plus loin.

([6]) Saint-Simon, *Mémoires*, 406, 68, cité par Littré, *Dictionnaire*, s.v. *Abeille.*

([7]) Chassant et Tausin, *Dictionnaire des devises historiques et héraldiques*, I, 1878, 282.

([8]) cf. plus loin.

([9]) von Simpson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock*, 1936, 185.

([10]) Chassant et Tausin, I, 1878, 285; Rolland, *La Faune populaire de la France*, XIII, 1911, *Insectes*, 39; *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1939, 547, s.v. *Biene;* Wieser, 241.

([11]) le P. Bouhours (1628-1702). « En se montrant hardy, chevaleureux, comme le roy des mouches à miel, sans aiguillon, amertume ou fiel »; Gringoire, éd. Heric, I, 28 (XVI[e] s.); cf. Rolland, XIII, 1911, 2.

« Père du Peuple », sous son règne on fit pour lui cette devise ». Elle orne avec un semis d'abeilles les reliures de ses livres: « Non utitur aculeo regina cui paremus » ([1]).

Blasons, où les abeilles sont plutôt rares ([2]), et devises, font allusion au pouvoir royal. Le pape Urbain VIII, élu en 1623, mort en 1644, portait d'azur à trois abeilles d'or, armes de la famille Barberini d'où il était issu ([3]), et le devise « Sponte favos aegre spicula » ([4]). On lisait au-dessous de ces armoiries: « Gallis mella dabunt, Hispanis spicula figent ». « Le miel est pour la France, l'aiguillon pour l'Espagne ». Un Espagnol répondit: «Spicula si figent morientur apes». «Quand l'abeille pique, elle laisse dans la blessure son dard, et sa vie». Le pape rétorqua: «Cunctis mella dabunt, bulli sua spicula figent.Spicula nam princeps figere nescit apum». «Elles auront du miel pour tous, et des blessures pour personne, car le roi des abeilles n'a pas d'aiguillon » ([5]).

Un portrait de Jeanne d'Arc était accompagné d'une abeille avec la devise: «Virgo regnum mucrone tuetur». « Une vierge défend le royaume avec la pointe de son épée», assimilée au dard de l'abeille qui défend son roi ([6]). Les Etats de Bourgogne avaient une abeille dans leurs armes, et leur devise, d'après un document de 1485, était: «Plebis amor, regis custodia»; «l'amour du peuple est la sauvegarde du roi» ([7]). «Mel Regi», «le miel au roi», est la devise de la famille Regnon ([8]). «Animus Regi, spicula hostibus», celle de la famille Guyot, de Saint Rémy, en Lorraine ([9]) .Autant d'allusion aux abeilles de leurs blasons([10]).

([1]) Chassant et Tausin, I, supplément, par Tausin, II, 1895, 358; Loubier, *Der Bücherband*, 1926, 117; Wieser, 241.

([2]) Galbreath, *Handbuchlein zur Heraldik*, Munich, 1930, 112; Wieser, 241. — L. Géliot, éd. Palliot, 1661, 466, s.v. *Mouche*, cite quelques familles illustres qui ont des abeilles dans leurs armes.

([3]) L. Géliot, éd. 1661, 466: « ce grand, éloquent et élégant Pontife Urbain VIII, qui fut nourry sur la montagne d'Hymette, ayant esté aussi grand Poète qu'il estoit bon père, et dont les mouches des armes estoient le symbole de sa douceur envers nous, et des vertus qui estoient naturelles en luy. – *Dictionnaire des devises, supplément* par Tausin, II, 1895, 492.

([4]) aussi devise de Freppel, évêque d'Angers 1869 (1827-1891); *Dict. des devises, suppl.* par Tausin, II, 1895, 492.

([5]) *Grand Larousse universel du XIX*e *siècle*, s.v. *Abeille;* Bescherelle, *Dictionnaire*, s.v. *Abeille.*

([6]) Le Maire, *Histoire d'Orléans*, 1648, 203; cf. Rolland, *La Faune populaire de la France*, XIII, 1911, *Insectes*, 39.

([7]) Rolland, 39.

([8]) Rolland, 39; Chassant et Tausin, *Dictionnaire des devises historiques et héraldiques*, I, 1878, 194 (Poitou et Bretagne).

([9]) *ibid.*, supplément par Tausin, I, 1895, 28.

([10]) Louise Bénédictine de Bourbon fonde en 1703 un ordre des abeilles, dont l'insigne est une abeille, et la devise « Je suis petite, mais mes picures sont profondes ». *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1939, 547; Wieser, 241.

L'assimilation du chef d'Etat au «roi des abeilles», et des ses sujets au peuple des abeilles, est courante depuis la Renaissance. A regarder la ruche:

«Les Roys s'y peuvent instruire de la générosité et de la douceur que demande leur condition, et les peuples du respect et de la fidélité qu'ils doivent à leurs souverains. Il n'est point d'armée mieux rangée que leurs essaims, ils ont leurs rangs et leurs files bien disposez, et je ne sçay s'il fut jamais de troupes mieux disciplinées, ni plus adroites, que ces escadrons ailez. Cette République volante a ses temps de guerre et de paix, elle combat sous les yeux de son Roy... Il faut néanmoins advouer que la paix leur est plus convenable que la guerre, et qu'il y a plus de plaisir à les voir empressées à leur petit travail, qu'occupées à une attaque ou à la défense de leurs postes » (1).

« Les princes se servent des hommes, comme les laboureurs des abeilles» (2). « Les abeilles sont d'un bon augure au Roi, elles marquent l'obéissance des peuples » (3).

Pierius Valerianus, dont la première édition des « Hiéroglyphica » a paru à Bâle en 1556, vante cette fidélité des abeilles et des hommes à leurs rois respectifs, en se référant aux «prêtres d'Egypte», c'est-à-dire à Horapollon (4):

« Les prêtres d'Egypte, voulans signifier un peuple très obéissant à son Roy, peingnoyent l'Abeille, qui, seule entre les animaux, a son Roy comme les hommes, suivi de tout l'essaim des Abeilles en général, auquel ils obéissent ainsi que les hommes à leur Roy » (5).

«A bon droict doncques, ceux qui voulayent monstrer le Roy qui se fait aimer et bien valoir à ses sujets, proposent un essaim de mouches à miel. Car leur Roy ne sort point qu'avec tout l'essaim; et quand il se met aux champs, tout le ietton s'amasse autour de luy, l'environne, le couvre et le défend, et ne souffre qu'il se monstre en autre saison (6)... L'abeille seule entre les animaux obéissante à son Roy » (7). Je ne dis rien de l'admirable obéissance qu'elles rendent à leur Roy (8)... Le Roy n'a point d'aiguillon,

---

(1) Ménestrier, *L'art des emblèmes*, 1662, 121.
(2) Cotgr., 1650; cf. Rolland, *La Faune populaire de la France*, XIII, 1911, *Insectes*, 21.
(3) C. Agrippa de Nettesheim, 1486-1534), *De Occulta philosophia*, 1531; id., *La philosophie occulte ou la magie*, trad., Paris, I, 1910, 144-5, livr. I, chap. LIV; cf. Tylor, *La civilisation primitive*, trad. Brunet, I, 1876, 141, réf.
(4) cf. plus loin.
(5) Les Hiéroglyphiques, trad. Montlyart, Lyon, 1615, 323, livr. XXVI, chap. I. « Peuple obéissant à son Roy ».
(6) *ibid.*, 323, livre XXVI, chap. II. Le Roy.
(7) *ibid.*, 323.
(8) *ibid.*, 324.

ou, s'il en a, ne le tire point pour en offenser aucun; qui est la principale vertu d'un Roy, lequel en son administration ne doit pas moins montrer l'aiguillon de justice que la douceur et la clémence du miel » (1).

« Je dirois que la république des Abeilles a servy de patron aux gouvernements de tant d'Empires et de Royaumes, que la clémence dont nos Roys ont usé si souvent envers nous n'est qu'un effect de la leçon qu'ils avaient apprise du Prince de ce petit peuple. Il n'a point d'aiguillon. « Rex ipse sine aculeo est nedum illum natura nec sevum esse, nec ultionem petere; telum detraxit et iram eius inermem reliquit ; exemplum hoc magnis regibus ingens est », pour parler avec Sénèque » (2).

318 ANDREAE ALCIATI

Principis clementia.

EMBLEMA CXLVIII.

VESPARVM quòd nulla vnquam Rex spicula figet,
Quodq; aliis duplo corpore maior erit;
Arguet imperium clemens; moderatáque regna,
Sanctáque iudicibus credita iura bonis.

Fig. 8. — Alciat, Emblemata

La clémence du prince, Alciat la figure par une ruche et des abeilles ou des guêpes : « Principis clementia » (3).

Ces notions fondamentales d'un bon gouvernement, que le roi humain apprend des abeilles, la force qui se fait respecter par les armes, la paix qu'elle procure, la générosité et la clémence du prince, l'obéissance de ses sujets, se reflètent en maint thème symbolique.

D'un casque sortent des abeilles. « Ex bello pax », dit la devise (4), ou

(1) *ibid.*, 323, chap. I.
(2) L. Géliot, *La vraye et parfaite science des armoiries*, éd. Palliot, Paris, 1661, 466, s.v. *Mouche*.
(3) *Alciati Emblemata*, éd. 1584, 322, *Emblema*, CXLVIII.
(4) *Alciati Emblemata*, éd. Lyon, 1550, 191, éd. Anvers, 1584, 339, *Emblema*, CLXXVII; G. Whitney, *A Choice of Emblemes*, Leyde, 1586; cf. H. Green, *Whitney 'sChoice of Emblemes*, Londres, 1866, 138.

« Pax optima rerum quam homini novisse datum, Pax una triumphis innumeris potior » (1).

L'abeille du peuple laborieux, au miel suave, s'unit au lion, roi des animaux, puissant et courageux, mais aussi généreux et clément, comme doit l'être le roi des hommes. Samson tue le lion de Thimna, et, découvrant quelques jours après qu'un essaim d'abeilles a fait son miel dans le cadavre, il propose cette énigme: « De celui qui dévorait est sortie la nourriture, et du fort est sorti le doux ». En effet: «Quoi de plus doux que le miel, de plus fort que le lion? » (2). C'est un exemple de la croyance antique que les abeilles naissent spontanément du cadavre d'un animal, en général un bœuf ou un taureau (3), de l'association symbolique


EMBLEMATA. 179

Ex bello pax.

EMBLEMA CLXXVII.

En galea intrepidus quam miles geſſerat, & quæ
Sæpius hoſtili ſparſa cruore fuit:
Parta pace apibus tenuis conceſſit in vſum
Alueoli, atque fauos, grataq́ mella gerit.
Arma procul iaceant: fas ſit tunc ſumere bellum,
Quando aliter pacis non potes arte frui.

R ii

Fig. 9. — Alciat, Emblemata

(1) Marque de Corneille Manilius, imprimeur à Gand, 1548-1558; Silvestre, *Marques typographiques*, II, 1867, 407, nº 728. Un casque d'où sortent des abeilles, soutenu par deux femmes, Arétê à gauche, Kalliopé à droite (les noms en grec). — Un casque, couvert de toiles d'araignées, symbole de la paix; Verrien, *Recueil d'emblèmes, devises, médailles et figures hiéroglyphiques*. Paris, 1724, pl. XXXII, nº 9.

(2) *Juges*, XIV, 5 sq. — C'est pourquoi les armoiries de Samson sont: « de gueules semé de mouche à miel, au lion léopardé d'or! ». L. Géliot, rev. par Palliot, *La vraye et parfaite science des armoiries*, 1661, 466, s.v. *Mouche*.

(3) Croyance sans doute originaire d'Egypte, Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 18 sq.; Moret, *Rois et dieux d'Egypte*, 1911, 201; *Chronique d'Egypte*, 35, 1943, 215, nº 44. — Virgile, *Georg.* IV, v. 281 sq.; Pline, *Hist. nat.*, XI, 23; Varron, *De Agricult.*, livre II, III, chap. XVI, etc. — Osten-Sacken, *On the Oxenborn bees of ancient*, 1894; Shipley, *The Bugonia myth*, *Journ. of Philol.*, XXXIV, 1915, 97; Cook, *Journ. of hell. Studies*, XV, 1895, 9, 18; id., Zeus, I, 514, 518, n. 2, 532; III, 2, 1940, 1091, réf.; de Gubernatis, *Mythologie zool.*, trad. Regnaud, II, 1874, 229, etc.; au moyen âge, Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, 1911, 152, 374, etc.
Les guêpes sont aussi censées naître d'un cheval mort; Varron, *De re rustica*, livr. III, chap. XVI, d'après Archélaüs; Horapollon, II, nº 44; cf. *Chronique d'Egypte*, 35, 1943, 214, nº 44; *Anthologie grecque*, trad. Jacobs, II, 1863, 206, bº 13. — Les guêpes naissent du sang d'un crocodile, Horapollon; cf. Lefébure, 20; autres animaux: scorpion, d'un crabe; scarabée, d'un âne, etc. Lefébure, 21, ex.

entre l'abeille et le taureau ([1]), entre l'abeille et le lion ([2]), et de leurs relations réciproques ([3]).

Quelle signification les auteurs d'emblèmes et de devises, depuis la Renaissance, ont-ils donnée à ce thème?

« Les abeilles sortant du gueulard de Lion mort. Cela se peut peindre. quand quelqu'un, chargé de mesdisances et calomnies, en obtient un surcroit de réputation, ou quand les outrages et contumélies de ses malveillants ne font que redoubler la gloire de ses mérites. Car le lion est extrêmement dangereux de la dent, plein de violence et de férocité. Et les abeilles qui font leur miel dedans sa gueule, montrent la douceur et la prospérité qui suit après l'affliction » ([4]).

Un lion passant à gauche, entouré de mouches ou de guêpes, qu'il regarde tranquillement, avec la légende «Munere maius», dit le grandeur d'une âme qui méprise les injustices ([5]); entouré d'un essaim d'abeilles, avec référence à la légende de Samson, il signifie l'union de la force et de la douceur, «De Forti dulcedo» ([6]). La tête du lion, dans la bouche duquel volent des abeilles, a le même sens, avec la même devise ([7]). Ce motif, que l'identité des mots désignant la ville et l'animal royal suggère aux imprimeurs de Lyon, évoque aussi le Roi et son peuple. A son entrée dans la ville de Lyon, «le lion de

---

([1]) En Egypte, Khem, dieu au taureau, protecteur des abeilles; en Grèce, Dionysos, tauromorphe, inventeur du miel; cf. plus loin. Jusque dans l'art mérovingien: dans le tombeau de Childéric I, des abeilles et une tête de taureau, peut-être têtière du cheval, Babelon, *Mém. Soc. nat. Antiquaires de France*, 76, 1924, 67, VIII, La tête de taureau et les abeilles.

([2]) Dans le culte de Mithra, des initiés portent le titre de « Leo », lion, et en revêtent l'apparence dans les mascarades rituelles. Lors de leur réception, ils sont purifiés, non avec de l'eau, mais avec du miel qu'on verse sur leurs mains, et dont on enduit leur langue, pour les préserver de toute tache et de tout péché. Porphyre. Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra* I, 315, 320; JHS., XV, 1895, 22-3; PW., *s.v. Mel*, 379, 382. — Des pierres gravées montrent un lion, sans doute solaire, tenant une abeille dans sa gueule, entouré de sept étoiles, avec les noms des archontes planétaires, ou surmonté d'une autre abeille. Cumont, II, 450, nº 10, fig. 402; 454, nº 16b; Delatte, *Etudes sur la magie grecque*, *Musée belge*, 1914, III. *Amulettes mithriaques*, 16 sq., fig.; *Mélanges Univ. S. Joseph de Beyrouth*, XXV, 1942-3, 109. — Cf. V. Hugo, *La Fin de Satan* (Le Gibet): « Les gueules des lions sont des ruches d'abeilles ».

([3]) Ex. Dionysos, comme taureau, lion, et inventeur du miel. Dans le culte de Mithra, rôle du taureau, du lion et du miel. Sur des pierres gravées, le lion tient dans sa gueule une abeille ou une tête de taureau, Cumont, II, 453, nº 15, fig. 408.

([4]) Pierius Valerianus, trad. Montlyart, 1615, 327, livr. XXVI, chap. XIII.

([5]) Médaille d'Ottavio Scarlatini, XVII s., *Museum Mazzuchellianum*, Venise, 1764, II, 79, pl. CXVIII, nº VI.

([6]) Delalain, *Marques d'imprimeurs et de libraires*, (2), 1892; 107: marque des frères Nicolas et Jean Julliéron, Lyon, 1627; 111, de Jean Paulhe, Lyon, 1670; 117, de Roville, XVI-XVII s.; d'Antoine Valançol, Lyon, 1670, 1672; 219, des héritiers de Gabriel de Léon, Madrid, 1689.

([7]) *Museum Mazuchellianum*, I, 1761, pl. LXXV, nº 888. « De Forti dulcedo ».

Samson d'où sortent des essaims d'abeilles représentait les personnages de cette ville qui sortoient pour aller au devant de sa Majesté» (1).

LA MONARCHIE DES ABEILLES ET LA MONARCHIE HUMAINE

L'intelligence des abeilles est admirable, et presque humaine, a-t-on souvent répété depuis les anciens (2). Animaux « politiques », Ζῶα πολιτικά (3), elles vivent en une société qui ressemble à celle des hommes (4), et qui peut leur être en exemple (5) par son organisation, son obéissance à son chef et aux lois de la cité, sa discipline, son labeur, par d'autres vertus encore.

Cette comparaison revient sans cesse chez les auteurs anciens, dont s'inspirent les modernes, et l'abeille est le symbole de l'homme social, de ses qualités (6), comme aussi de ses défauts (7). « Avant-garde des laboureurs,

---

(1) Ménestrier, *L'art des emblèmes*, Lyon, 1662, 93.

(2) Pline, H.N. XI, chep. IV: « et jure præcipua admiratio, solis ex eo genere hominum causa genitis »; « elles méritent la principale admiration, étant seules, parmi tous les insectes, faites pour l'homme ». — *Geoponica*, éd. Niclas, Leipzig, 1781, II, 1075, livr. XV, chap. III. De Apibus. Didymi. καὶ σύνεγγυς ἀνθρώπω κατὰ τõ σύνετον. « apis. intelligentia ad hominem propre accedit »; ibid., 1079: φιλότεχνον αὑτῆς καί ἐγγυς λογικῆς διανοίας μάλιστα θεωρεῖται. « Ceterum artificium eius prope ad humanam intelligentiam accedere videtur.

(3) Aristoph. Byz. II, 20 R; cf. O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 607, n. 348.

(4) Virgile, *Georg.*, IV, v. 153 sq.: « Seules de tous les animaux, les abeilles élèvent leurs enfants en commun; seules elles habitent une cité et des demeures communes, et vivent, régies par des lois imposantes; seules elles ont une patrie et des pénates fixes »; elles veillent à la subsistance de l'état, à sa sécurité, etc. — Pline, H.N., XI, chap. IV: « elles... ont une société politique, des conseils particuliers, des chefs communs, et ce qui est le plus merveilleux, elles ont une morale». — *Geoponica*, 1075 : καὶ ἡ πολιτεία τούτου τοῦ ζώου προσέοικε τοῖς μάλιστα εὐνομωμέναις τῶν πόλεων. — PW., s.v.; *Biene*, 446, réf.

(5) Ménestrier, *L'art des emblèmes*, 1662, 121, Les abeilles: « Les abeilles sont depuis longtemps le modèle des Républiques et des villes bien policées, leur économie est une école pour toutes sortes de personnes ».

(6) Dahlmann, *Der Bienenstaat in Vergils Georgica*, 1955, 548, et n° 3.— Vertus des abeilles. O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 424. — Ex. symbole du travail assidu, de l'industrie : Pierius Valerianus, éd. Montlyart, 1615, 329, livr. XIX, chap. XXVI; Ripa, *Iconologia*, éd. Padoue, 1624-5, s.v. Industria, femme tenant un essaim d'abeille; ibid., s.v. Diligenzia, 176, femme tenant un rameau de thym, au dessus duquel vole une abeille; Chassant et Tausin, *Dict. des devises*, I, 1878, 350, une ruche, « Utile dulci », Académie des sciences et arts de Bordeaux. Société d'agriculture, sciences arts, belles-lettres de l'Eure; symbole de l'abondance, Ménestrier, *L'art des emblèmes*, 1662, 121, pl. une grotte surmontée d'une ruche et de l'Abondance, jeune femme tenant une corne d'abondance et un rameau d'olivier, Devise: « Est dulcis sub Pace labor ». Etc.

(7) ex. Ripa, s.v. Adulatione, une femme qui joue de la flûte, à côté d'elle un essaim: « l'api, secondo Eucherio, sono proprio simulacro dell'adulatore, perche nella bocca portano il mele, e n'ell'occulto tengano il pungente aculeo, col quale feriscono molte volte l'huomo che non se ne avvede ».; *ibid.*, s.v. Fuga, une femme qui s'enfuit, tenant dans ses mains un essaim d'abeilles, sous lequel une épaisse fumée; l'abeille est mise en fuit par la fumée, « come alle volte si vede un popolo sollevarsi per leggierissima e picciolissima cagione ».

les abeilles sont le symbole de l'industrie et de la civilisation qu'elles anoncent » ([1])... Ils revenaient dans leur ville comme un essaim d'abeilles à leur ruche après le butin » ([2]).

Jusque dans le folklore contemporain, la vie des abeilles est en étroite connexion avec celles de leurs maîtres humains ([3]).

A l'exemple des hommes, divers animaux ont un roi: les grenouilles, elles aussi images de la multitude populaire, qui doit être dirigée par l'autorité d'un souverain ([4]), et qu'elles réclament à grands cris quand elles en sont privées ([5]); les crapauds ([6]); les rats ([7]). L'aigle est le «roi des oiseaux», et le lion, le « roi des animaux », comme il est l'« animal des rois ».

Les abeilles ont le leur, que la nature prévoyante leur a donné ([8]), et de tous le plus pareil aux rois des humains: βασιλεύς, ἡγεμών, rex, dux, imperator, « roy des abeilles », « roy des mouches à miel », « père des abeilles », etc. ([9]). C'est en réalité la « reine » de la ruche, que l'on croyait être un insecte mâle.

« Le roi seul est sans aiguillon, sans autre arme que sa majesté, ou, si la nature lui en a donné un, elle s'est contentée de lui en refuser l'usage. Le peuple lui obéit merveilleusement. Quand le roi sort, tout l'essaim est avec lui, se groupe alentour, l'enveloppe, le protège, et ne le laisse pas voir. Le reste du temps, quand le peuple est à l'ouvrage, le roi visite les travaux,

---

([1]) Chateaubriand.

([2]) Marmontel. — « Les villes sont des ruches humaines, la terre est une grande ruche et les hommes sont comme les abeilles » (Lamennais). — « La ruche est un immense laboratoire où règnent l'autorité, l'ordre, la liberté, l'égalité et le travail » (Toussenel). — « L'Angleterre est la ruche industrielle de l'univers » (E. Texier). Cf. *Grand dict. Larousse illustré du XIXe siècle*, s.v. *Ruche*.

([3]) Ex. Sébillot, *Le Folklore de France*, III, *La faune et la flore*, 1906, 315 sq. Le nombre des abeilles dans les ruches diminue à mesure que le maître vieillit; à sa mort, l'essaim s'envole, ou ne profite pas, ou meurt dans l'année. Les abeilles prennent le deuil de leur maître; on leur annonce son décès; on les informe des événements familiaux; on les associe aux fêtes chrétiennes, etc.

([4]) Deonna, *L'ex-voto de Cypsélos à Delphes*, *RHR.*, *CXL*, 1951, 50, n° 26, Les grenouilles, le peuple et les grands.

([5]) *ibid.*, 52, n° 27, Les grenouilles qui demandent un roi; sur cette fable, E. Jacobsen, *Classica et mediaevalia*, XII, 1951 (1952), 1.

([6]) Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutsch. Aberglaubens*, s.v.; Frosch, 30, s.v.; Kröte, 630.

([7]) Cf. *La Batrachomyomachie;* Deonna, ibid., 50, n. 4. — D'autre part, le « roi des rats », de l'allemand « Rattenkönig », a un tout autre sens et désigne une formation monstrueuse de plusieurs rats attachés par leurs queue; le terme remonterait au XVIe siècle. Reh, *Iconographie du roi des rats et du roi des chats de Strasbourg*, *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, V, 1926, fig. ; id., *Der Rattenkönig in Wort und Bild*, *Elsassland*, n° 6, 1926; R. Goffin, *Le roman des rats* (2), 1937, 158 sq. — Les chats offrent parfois une monstruosité analogue, qu'on peut appeller par analogie « roi des chats », *Rev. Arch. alsaciennes*, 108, Iconographie du roi des chats de Strasbourg.

([8]) Albert le Grand, *De animalibus*, libr. XXVI: « Regem autem habent, quem natura regem ostendit ».

([9]) Sur ces noms, PW., s.v. *Biene*, 433, réf.; Rolland, *La Faune populaire de la France*, XIII, 1911, *Insectes*, 1 sq., *Apis;* O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 424.

dans l'intérieur, donne des exhortations, et seul est exempt de travail. Il a autour de lui des espèces de satellites et de licteurs, gardes assidus de son autorité... Quand elles sont en route, chacune ambitionne de s'aprocher de lui, et se réjouit d'être remarquée, remplissant ainsi son devoir... En tenant le chef, on tient tout l'essaim; le chef perdu, la troupe se disperse... Jamais elles ne peuvent être sans roi » (1).

Virgile a chanté ce roi et ses dociles sujets :
« Je dirai les chefs magnanimes d'un peuple industrieux, ses mœurs, ses travaux, toute la nation, et ses combats (2)... L'Egypte, la vaste Lydie, les Parthes, les Mèdes, révèrent moins leurs souverains que les abeilles leur roi; tant qu'il vit, elles ont comme un seul et même esprit; meurt-il, tout lien de fidélité est rompu... le roi préside à leurs ouvrages; elles l'admirent, elles se pressent autour de lui en frémissant, elles se rassemblent pour l'escorter, et, dans les combats, elles le couvrent de leurs corps; pour lui, elles vont au-devant des blessures et des morts glorieuses (3).

Elles élèvent plusieurs rois, mais elles n'en conservent qu'un seul, pour éviter la discorde (4). Elles se pressent autour de celui qu'elles ont choisi, le soutiennent vaillamment, jusqu'à ce que l'adversaire ait été écrasé, afin que «le meilleur règne seul et sans rival dans sa cour», «melior vacua sine regnet in aula » (5).

Nous avons cité Pline, Virgile, mais ils ne sont pas les seuls à parler ainsi.

Les abeilles, dit Varron, « à l'exemple de l'homme, aiment à se réunir. Elles ont des institutions comme les nôtres, une royauté, un gouvernement, une société organisée. Elles suivent leur roi partout, quand il est fatigué, et le portent sur leur dos quand il ne peut plus voler, tant elles attachent de prix à sa conservation. Elles observent la discipline d'une armée... elles obéissent à la voix de leur chef, comme les soldats au son de la trompette, et, comme eux, ont leurs signes de guerre et de paix » (6).

La clémence est, pour Sénèque, la plus belle qualité du prince, et en l'exerçant, il ne fait qu'obéir aux lois naturelles :

---

(1) Pline, HN., XI, chap. XVII-XVIII, éd. Nisard, trad., 1848, 435 sq.
(2) Virgile, *Georgiques*, IV, v. 4.
(3) *ibid.*, v. 210 sq.
(4) Pline, chap. XVI.
(5) Virgile, v. 68 sq., 90. — Cf. encore *Geoponica*, éd. Niclas, 1781, II, livr. XV, chap. III, 1078: Μόνον δέ τοῦτο τὶ ζῶον ξῆτει ἡγέμονα τὸν ἐπιμελησόμενον τῶν ὅλων, διόπὲρ αὲὶ τιμᾷ τὸν βασιλέα, χαί συνέπεται μετὰ προθυμίας, etc.
(6) Varron, *De agricultura*, livr. III, chap. XVI.

« C'est la nature, en effet, qui inventa la royauté: on peut s'en convaincre en observant les autres animaux, entre autre les abeilles, dont le roi occupe la demeure la plus spacieuse, la plus centrale et la plus sûre. En outre, exempt lui-même de toute charge, il fait rendre aux autres compte de leur travail; à sa mort tout l'essaim se disperse. Jamais les abeilles n'en souffrent plus d'un, et elles cherchent le plus vaillant aux combats... la nature n'a pas voulu qu'il fût cruel; ni qu'il exerçât une vengeance qui eût coûté trop cher; elle lui a donc refusé un dard, et a laissé sa colère désarmée. C'est là un puissant exemple pour les grands rois ». « Exemplar hoc magnis regibus ingens est» (1).

Columelle se réfère à Hygin, à Virgile, à Celse (2); il compare la troupe des vieilles abeilles à un sénat, et note que, si leur roi meurt de vieillesse, la division et la licence se met dans l'essaim, « comme on la voit naitre dans une maison après la mort du chef de famille » (3).

La monarchie des abeilles offre donc aux hommes le modèle idéal de l'état, l'exemple à suivre. Et Virgile voit en elle la justification du pouvoir d'Auguste, demeuré seul après avoir éliminé ses rivaux, en dispensateur de paix et de prospérité (4). L'état des abeilles, c'est celui de Rome, ainsi restauré. Si leur vie individuelle est courte, « leur race est immortelle et durant une longue suite d'années, la fortune de leur empire subsiste et se perpétue de génération en génération », allusion à l'Eternité de Rome (5).

L'ABEILLE, TITRE ROYAL, EMBLÈME PRINCIER

Le maître de la ruche humaine étant assimilé au roi des abeilles, l'abeille est un symbole royal.

Dans l'écriture sumérienne, son image exprime l'idée de roi (6). En

---

(1) Sénèque, *De Clementia*, chap. XIX; cf. Dahlman, 547.
(2) Columelle, *De re rustica*, livr. IX, chap. II.
(3) *ibid.*, chap. XI.
(4) H. Dahlmann, *Der Bienenstaat in Vergils Georgica, Akad. d. Wiss. und der Literatur, Abhandl. d. Geistes und Sozialwiss. Kl.*, 1954, nº 10 (1955); cf. Latomus, XIV, 1955, 317. — Cette assimilation de l'abeille à l'homme se retrouve ailleurs encore chez Virgile, comparant aux abeilles les Carthaginois qui élèvent les murs de leur ville et en fondent les institutions. Enéide. I, v. 443 sq.
(5) *Georg.*, IV, v. 206 sq.
(6) G. Maspero, *Hist. ancienne des peuples de l'Orient* (6), 1904, 152. Dans les caractères cunéiformes, l'image de l'abeille s'altère au point de n'être plus reconnaissable; Picard, *Ephèse et Claros*, 1922, 522, nº 10. — Sur l'abeille en art mésopotamien, van Buren, *The Fauna of ancient Mesopotamia, as represented in art*, 1939, 108, nº 43, Fly.

Egypte, son hiéroglyphe désigne la royauté de la Basse Egypte (1). De là l'affirmation d'Horapollon :

« Comment ils représentent le peuple qui obéit à un roi. Quand ils veulent représenter le peuple qui obéit au roi, ils peignent une abeille. Car seule parmi les animaux, cette espèce a un roi qui suit toute la multitude des abeilles, de même que les hommes obéissent au roi. Etant donné (la bonté) du miel et la force du dard de cet animal, ils laissent (ainsi) sous entendre que le roi est clément, mais en même temps énergique quand il y va (de la justice) et de l'administration » (2).

Cette identification est aussi donnée par Ammien Marcellin (3) et par Chérémon. L'insigne de l'abeille, depuis le Nouvel Empire, est accordé aux grands dignitaires, à ceux dont le pharaon veut récompenser le mérite (4). Des bijoux en forme d'abeille expriment sans doute ce symbolisme, et étaient portés par les princes et les grands personnages (5). En Crète minoenne, l'hiéroglyphe de l'abeille signifierait, comme en Egypte, le titre royal (6), et son image en serait l'emblème, ou celui de hauts personnages. Le pendentif en or de Mallia (7), aux deux abeilles ou guêpes affrontées, était sans doute un de ces bijoux princiers (8), comme l'étaient d'autres bijoux minoens à

---

(1) PW., s.v. *Biene*, 447; Robert-Tornow, *De Apium mellisque apud veteres significatione*, 1893, 34-5 ; Lefébure, *L'abeille en Egypte*, *Sphinx*, XI, 1908, 4 sq.; Demargne, BCH., LIV, 1930, 415 ; id., Mallia, *Nécropoles* I, 1945, 54, n. 5. — Sur l'abeille en Egypte, Lefébure, *Bull. hist. et philologique*, 1905; id., Sphinx, XI, 1908, 1 sq.

(2) Horapollon, *Hiéroglyphes*, I, n° 62, ἀντὶ βασιλέως μέλισσαν ἔγραφον, cf. Devéria, *Mém. et fragments*, II, 1897, 328; Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 4; *Chronique d'Egypte*, n° 35, 1943, 86, n° 62; 87: « Il s'agit ici d'un élément authentique de la titulature royale. Le nom «nswt-biti» par lequel le roi est désigné comme maître de la Haute-Egypte (le roseau), et de la Basse Egypte (l'abeille). Après avoir assimilé l'abeille au peuple obéissant, Horapollon revient à l'identification exacte, signalée aussi par Ammien Marcellin et par Chérémon ». O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 607, n° 370.

(3) Ammien Marcellin, XVII, 4, 11; PW., s.v. *Biene*, 447.

(4) Devéria, *Mém. et fragments*, II, 1897, 227; Lefébure, 4: « Le choix de la mouche à miel pour recompenser le mérite s'expliquerait sans peine, les Egyptiens, dit Horapollon, représentant par l'abeille un peuple obéissant au roi, etc.; la décoration par l'abeille désignerait donc un fidèle sujet, uni à son maître, et distingué par lui en raison de son zèle »; Wieser, 244.

(5) ex. pendeloque, trésor de Dashour, Demargne, BCH., XIV, 1930, 415, réf.; du trésor de Tod, cf. plus loin.

(6) Evans, *Scripta Minoa*, I, 212, n° 86, tableau XVI, n° 240; id., *The Palace of Minos*, I, 281, fig. 212; II, 55 (« the bee of the royal title »); Demargne, BCH., XIV, 1930, 415; Gallet de Santerre et Tréheux, BCH., LXXI-II, 1947-8, 211.

(7) cf. plus haut, à propos de la confusion entre l'abeille et la guêpe.

(8) Demargne, BCH., XIV, 1930, 416; id., Mallia, *Nécropoles*, I, 1945, 56: « le pendentif aux abeilles, car l'abeille fut peut être un signe royal en Crète, symbolise bien la richesse des princes de Mallia, qui se sont fait enterrer à Chrysolakkos ».

représentation analogue ([1]), ou le collier aux aigles des tombes de Mycènes ([2]). A Ephèse, où l'abeille est l'emblème sacré de l'Ephésia, le nom de l' 'Εσσήν, des 'Εσσῆνες, formant le corps sacerdotal, rappelle la hiérarchie de la ruche: 'Εσσήν· ὁ βασιλεύς κατὰ τοῦς 'Εφεσίους, ἀπο μεταφορᾶς τοῦ μελισσῶν βασιλέως ([3]).

Ils étaient les « rois de la ruche », les « rois d'Ephèse », avant de n'en être plus que les prêtres, tout comme les prérogatives à la fois politiques et religieuses de la royauté ont été limitées aux fonctions religieuses, de l'archonte βασιλεύς à Athènes ([4]), du roi à Sparte ([5]), du « rex sacrorum ou sacrificulus à Rome ([6]). A Cyrène, le nom Battos, porté par plusieurs rois, viendrait d'un mot lybien qui signifie « roi » ([7]), et était peut-être à



Fig. 7. — Monnaie d'Ephèse

([1]) Pendentif en or de Haghia Triada. — Pendentif en argent du trésor égyptien de Tod, d'un côté trois araignées, de l'autre une guêpe seule; emblème prophylactique ou amulette, comme sur les pendentifs d'or de Haghia Triada et de Mallia. De style minoen, importation de Crète en Egypte, ou fabrication sur place par des artistes crétois, ou par des indigènes ayant subi l'influence de modèles crétois. Moyen Empire (MM II, 2000-1800). Chapouthier, *Documents de fouilles de l'Institut français d'arch. orientale*. Caire, XI, 1953, 21 sq.; cf. Demargne, *Rev. des ét. grecques*, LXVII, 1954, 248. — Abeille en or du dépôt archaïque de l'Artémision, à Délos, BCH., LXXI-II, 1947-8, 211, n° 52, pl. XXXVII, 4 (art minoen, ou oriental); abeille d'or, du British Museum, provenant, non pas de Camiros, comme le dit Perrot, *Hist. de l'art*, III, 829, fig. 592, mais de Crète, JHS., XV, 1895, 1, fig.; O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 429, fig. 131; BCH., LXXI-II, 1947-8, 211; sur l'abeille dans l'art crétois archaïque, Demargne, BCH., 1930, 416, n° 2, réf.

([2]) Deonna, *Deux études de symbolisme religieux*, 1955, L'aigle et le bijou, 68, 93, réf.

([3]) *Etymol. Magn.*, s.v.; cf. JHS., XV, 1895, 12; Picard, *Ephèse et Claros*, 190, *Les Essènes*; 235, 522, n. 10; table, s.v. (rapprochement avec le symbole royal de l'abeille en Mésopotamie).

([4]) Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s.v. Archontes; s.v. Regnum, 824.

([5]) *ibid.*, s.v. Regnum, 824.

([6]) *ibid.*, s.v. Regnum, 827.

([7]) Hérodote, IV, 155: « en effet, les Lybiens appellent Battus un roi »; P.W., s.v. Battos. — Pour Flinders Petrie, le terme dériverait de l'égyptien, guêpe ou abeille, *ab* ou *ba;* cf. sanscit *bha*, abeille. The races of early Egypt, *Man*, 1902, 248 sq.; cf. Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 3 – Faut-il rappeler qu'Aristée, qui invente l'élevage des abeilles, est fils d'Apollon et de la nymphe Cyrène?

l'origine un titre royal. On racontait que Mérops, roi de Cos, avait été changé en aigle (1), et l'on a supposé qu'à l'origine il était censé avoir été transformé en une sorte de guêpe, « merops apiaster », ou « guêpier commun », insecte ennemi des abeilles (2).

L'ABEILLE, PRÉSAGE DE GRANDEUR ET DE ROYAUTÉ

Les abeilles guident les mortels et les défunts, leur montrent le chemin à suivre (3). Oraculaires, mantiques, prophétiques (4), elles présagent leur avenir, et elles conservent cette fonction jusque dans les traditions populaires contemporaines (5).

Elles annoncent le rôle futur des grands hommes, dès leur enfance, les entourant, se posant sur eux, sur leurs lèvres où elles font leur miel. Assimilées aux Muses (6), celui des poètes, des philosophes, des orateurs illustres, d'un Hésiode, d'un Pindare, d'un Platon (7), comme aussi du chevrier Comatas de Théocrite. Un essaim s'abat sur le visage ou sur la bouche de Saint Ambroise, évêque de Milan, alors qu'enfant, il était endormi, et son père y voit l'indice de son importante destinée (8). On raconte la même légende sur le saint musulman Abdesselam ben Mechid: à sa naissance, des myriades d'abeilles venues des quatre coins de l'horizon s'abattirent sur son visage; apparu sur le seuil, El Sidi Abdelqâder-el-Djîlani s'écria: « Quelqu'un de

---

(1) Roscher, s.v. Merops, n° 1 (sens solaire).

(2) Cook, *Zeus*, II, 2, 1132, n. 1 (« bee-eater »); Thompson, *A glossary of greek birds*, 1895, 110.

(3) Roscher, s.v. Melissa, 2637, n° 2. — Les Muses, sous forme d'abeilles, guident les navires des colons ioniens; Philostrate, *Imag.*, II, 8, 5; cf. Picard, *Ephèse et Claros*, 376, n. 2, réf., 230, n. 2. Un essaim guide Saon d'Akraiphia pour lui faire découvrir le tombeau et l'oracle de Trophonios, Paus. IX, 40; PW., s. v. Saon, 2303, n° 2; Guillon, *Les trépieds du Ptoion*, II, 131 et n. 1 ; Elderkin, *Amer. Journ. of Phil.*, 1939, 210; Feyel, RA., 1946, I, 16. — En Egypte, elles guident la barque du mort, Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 17; en allemand; « Weisel », nom de l'abeille-mère, de « weisen », montrer, montrer le chemin; Lefébure, 18.

(4) Les prophétesses de Delphes, appelées abeilles, Pindare, *Pyth.*, IV; Feyel, Σμῆναι, Etude sur le vers 552 de l'hymne homérique à Hermès, RA., 1946, I, 5, 14, 17; Picard, *Ephèse et Claros*, 229, n. 3; Cook, JHS., XV, 1895, 7; REG., LIX-LX, 1946-7, 459; PW., s.v. Mel, 383; les prêtresses d'Ephèse, dites μέλισσαι, dont le rôle mantique est contesté par Picard, 228 sq., 128, 727. Cependant, des monnaies d'Ephèse, dès les IV-III s. av. J.-C., montrent l'abeille entre deux dés, servant à la divination par le sort, *Nomisma*, VI, 1911, 23; Picard, 129, n. 5. — Pierius Valerianus, *Hiéroglyphiques*, trad. Montlyart, 1615, 328, livr. XXVI, chap. XIV. Les oracles des prophètes; P.W., s.v. Mel, 382-3.

(5) Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch d. deutsch. Aberglaubens*, s.v. Biene, 1229.

(6) PW., s.v. Biene, 447.

(7) PW., s.v. Biene, 447, réf., ex.; s.v. Mel, 382; Cook, *Zeus*, III, 265, n.; Maury, *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge*, 11; Pierius Valerianus, trad. Montlyart, 1615, 324, « Eloquence agréable ».

(8) Cahier, *Caractéristiques des Saints*, s.v. Abeilles; *Act. Sanct.*, Mai, t. V, 323. On le représente avec une ruche, comme d'autres saints.

plus grand que moi vient de naitre», et il baisa l'enfant au visage(1). Les abeilles présagent l'élévation des futurs chefs d'Etats. « Elles forment, pour les particuliers et pour les Etats, suspendues en grappes dans les maisons ou dans les temples, des présages souvent acceptés par de grands événements» (2). Vues en songe, elles prédisent au guerrier sa gloire militaire (3), mais pour tout autre elles sont de mauvais augure. Elles firent leur miel dans la bouche du tyran Hiéron de Syracuse (4). Selon Philistos (5), Denys de Syracuse, « ayant abandonné son cheval embourbé, celui-ci, dès qu'il fut dégagé, suivit les pas de son maître; un essaim d'abeilles était attaché à sa crinière, et, sur ce prodige, Denys s'empara de la tyrannie » (6). Des essaims d'abeilles, couvrant les statues d'Antonin le Pieux dans toute l'étendue du pays, lui annoncent son élévation au trône (7). « Elles se posèrent au camp de Drusus imperator (frère de Tibère), lors de l'éclatante victoire d'Arbalon (Germanie), preuve que les conjectures des haruspices ne sont pas immanquables, car ils pensent que c'est toujours un funeste augure » (8). Une légende analogue concerne Abdelmoussem, le fondateur de la dynastie des Almohades (9). C'est encore un roi que les abeilles honorent après sa mort, Onésilos, roi de Salamine en Chypre (début du Ve siècle av. J.C.). Vaincu dans sa lutte contre Amathonte, sa tête coupée fut suspendue à la porte de cette ville. Quand elle fut desséchée, un essaim d'abeilles la remplit et y fit son miel. L'oracle, consulté sur ce prodige, ordonna de l'ensevelir convenablement, et d'offrir à Onésilos des sacrifices comme à un demi-dieu (10).

---

(1) Maroc, *Rev. hist. rel.*, XL, 1900, 363.

(2) Pline, H.N., XI, chap. XVIII.

(3) Artémidore, *La clef des songes*, trad. Vidal, 1921, 134, livre II, nº 21: « Les mouches à miel qui volettent et butinent sur la tête du songeur lui seront profitables, s'il se destine aux arts de la guerre, mais tout autre que cet homme belliqueux y doit voir une prédiction mauvaise. Nombreux sont ceux qui, ayant fait ce songe, furent lapidés par la foule ou tués par des soldats ».

(4) Pierius Valerianus, éd. Montlyart, 1915, 324, livre XXVI, chap. III, « Le royaume ». Hiéron II, de naissance obscure, sur l'enfance duquel Trogue Pompée rapporte diverses légendes, d'après Timée. PW., s.v. Hieron, 1503, nº 13.

(5) Philistos de Syracuse, PW., s.v. nº 3.

(6) Pline, H.N., VIII, chap. LXIV. — Pierius Valerianus, 324, livr. XXVI, chap. II.

(7) *Histoire Auguste.* J. Capitolin, chap. III, *Antonin le Pieux*, éd. Nisard, 330.

(8) Pline, H.N., XI, chap. XVIII. – Des essaims d'abeilles s'abattant sur les étendards romains, présage funeste, Lucain, *La Pharsale*, chant VII, éd. Nisard, 123; Silius Italicus, *Guerres puniques*, livr. VIII, éd. Nisard, 343.

(9) Basset, *Histoire de la conquête de l'Abyssinie*, trad. I, Paris, 1897, 26-8; cf. Rev. hist. rel., 40, 1900, 363, n. 2.

(10) Hérodote, V, 104 sq.; PW., s.v. Onesilos, 467; JHS., XV, 1895, 18; Saintyves, *Les saints successeurs des dieux*, 28; Pierius Valerianus, trad. Montlyart, 1615, 324, livr. XXVI, chap. III, Le royaume. Cette légende combine le thème de l'abeille royale avec celui des abeilles naissant d'un cadavre; cf. plus haut.

LES DIEUX ABEILLES ET MAITRES DES ABEILLES

Les rois, « rois des abeilles » de la ruche humaine, tiennent leur pouvoir des dieux, et sont parfois dieux eux-mêmes. La société divine, copie magnifiée de la société mortelle, comporte un même symbolisme, et l'abeille a sa place dans la religion (1), avec son peuple et son roi.

Une abeille, ou une mouche, accompagne une divinité sur des sceaux mésopotamiens (2). Neith est une des déesses de la Basse-Egypte, contrée dont l'abeille est le symbole de royauté (3); on peut la lui assimiler, et un de ses sanctuaires s'appelle « la demeure de l'abeille » (4). Khem, dieu au taureau blanc, est protecteur des abeilles (5), et nous avons noté plus haut la relation entre ce quadrupède et l'insecte, dont un médaillon en or de la Bibliothèque nationale à Paris, qui aurait été découvert à Milo, et qui est peut-être de travail phénicien, offre un exemple, orné de deux têtes de taureau, de deux abeilles, et de deux têtes de style égyptisant (6).

Le culte de la déesse abeille, Mélissa, est attesté en Crète minoenne (7), et il s'est perpétué en Grèce hellénique. Zeus enfant est nourri dans la grotte crétoise de Dicté par ses abeilles (8), par Mélissa (9), fille du roi Mélisseus, au nom également significatif (10). Les épithètes Mélissaios (11), Meilichios (12),

---

(1) Sur l'abeille en relation avec les dieux: PW., s.v. Biene, 448; Roscher, *Lexikon*, s.v. Melissa ; id., *Nektar und Ambrosia*, 1883 ; Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutsch. Aberglaubens*, s.v. Biene, 1228, nº 3, Kult und Ehrung; Cook, *The bee in greek Mythology*, JHS., XV, 1895, 1 sq.; Robert Tornow, *De apium mellisque apud veteres significatione et symbolica et mythologica*, 1893 ; O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 429-20, etc.

(2) van Buren, *The Fauna of ancient Mesopotamia as represented in art*, 1939, 109, période kassite.

(3) Cf. plus haut.

(4) Mariette, *Abydos*, III, 99; Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 14.

(5) Lefébure, 20. — Figure de Khem, en argile délayée dans du miel, dessinée sur une étoffe, Maspero, Mémoires sur quelques papyrus du Louvre, 1875. Le rituel de l'embaumement, 38.

(6) Perrot, *Hist. de l'art*, III, 829, fig. 591; JHS., XV, 1895, 20.

(7) Cook, JHS., XV, 1894, 2; Dussaud, *Les civilisations préhelléniques* (2), 386; Glotz, *La civilisation égéenne*, 1923, 291; Picard, *Ephèse et Claros*, 182, 52, n. 9; id., *L'Ephesion, les Amazones et les abeilles*, *Rev. des ét. anc.*, 1940, 280 (Mélanges Radet); id., *Les religions préhelléniques*, 1948, 117; Elderkin, *The bee of Artemis*, *Amer. Journ. of philol.*, 1938, 203; Marconi, *Melissa, dea cretese*, *Athenaeum*, 18, 1940, 164; Feyel, *Rev. arch.*, 1946, I, 14, nº 3, réf.; *Bull. de Cor. hellénique*, LXXI-II, 1947-8, 111.

(8) Neustadt, *De Jove cretico*, 1906, 44 sq.; Columelle, livr. IX, chap. II, cite le vers de Virgile: « Dictaeo coeli regem pavere sub antro ».

(9) Roscher, *Lexikon*, s.v. Melissa, 2638, nº 4; PW., s.v. Melissa, 3, nº 4.

(10) Roscher, s.v. Melisseus, Melissos; O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 422 (« Honigsmann »); PW., s.v. Melisseus.

(11) Roscher, s.v. Melissaios; PW., s.v. Melissaios.

(12) Blum, *Meilichios*, *Musée belge*, XVII, 1913, 313; Plassart, BCH., 1926, 423, n. 4., sur les sens divers donnés à ce mot, chtonien, etc.; Cook, *Zeus*, II, 2, 1925, 1091, Appendix M, III, 2, 1940, 1183, réf. 1184, réf., 1187, réf.; Picard. RHR., CXXVI, 1943, 97; Chantraine, *Mélanges Boisacq*, 1937-8, 169; Jannoray, BCH., LXIV - V, 1940-1, 49; Nilsson, *Gesch. d. griech. Religion* (2), 1955, 411, nº 6, Zeus Meilichios; Roscher, s.v. Meilichios, etc.

selon certaines interprétations, le désigneraient comme le «maître des abeilles», et il aurait été figuré à l'origine sous cette forme. Pan est Melissosoos, «sauveur des abeilles» (1). Dionysos découvre les abeilles, les réunit, et le miel lui est offert (2), comme à leur inventeur. A Ephèse, la déesse de la nature féconde, assimilée par les Grecs à Artémis, est sous un de ses aspects une déesse -abeille (3). Diverses nymphes portent ce nom (4). En Italie, Mellona est la déesse des abeilles et les protège (5), comme aussi Priape (6).

De même que les ministres et les serviteurs du roi en sont les abeilles, les ministres des dieux portent aussi leur nom. Parmi les prêtres de Khem (7), figure un personnage dont l'hiéroglyphe est celui de l'abeille-guêpe, symbole de la royauté de la Basse Egypte, et peut-être avec le sens du «roi des abeilles» (8). En Grèce, dans divers cultes, les prêtres et les prêtresses sont les abeilles du dieu : μέλισσαι (9), σμῆναι (10), 'Εσσῆνες (11).

Et de même que le peuple obéissant et fidèle entoure le roi terrestre et ne fait qu'un seul corps avec lui, dans le monde surnaturel les âmes humaines deviennent des abeilles, symboles de leur renaissance et de leur immortalité(12). Elles participent à la divinité, et à l'âme du monde, avec laquelle elle se

---

(1) Roscher, s.v. Melissosoos; PW. s.v.
(2) Ovide, Fastes, livr. III, v. 741 sq.; « et inventi praemia mellis habet... Jure repertori candida mella damus »; cf. O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 430. — Dionysos est dieu taureau; cf. les relations du taureau et des abeilles, plus haut; PW. s.v.
(3) Roscher, s.v. Melissa, 2639, nº 9; Picard, *Ephèse et Claros*, 522, La déesse abeille, 478-9, 524, 535; id., L'*Ephesion, les Amazones et les abeilles*, REA, 1940, 270; Elderkin, *The bee of Artemis, Amer. Journ. of philol.*, 60, 1939, 203, etc.
(4) Roscher, s.v. Melissa, 2637, nº 1; PW., s.v. Biene, 525, nº 3.
(5) Roscher, s.v. Mellona, ou Mellonia, PW., s.v. Mellona.
(6) Virgile, *Georg.*, IV, v. 110.
(7) Cf. plus haut.
(8) Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 20.
(9) PW., s.v. Melissa, 525, nº 3; s.v. Biene, 448; Roscher, s.v. Melissa, 2627, nº 6-8; Cook, *Zeus*, I, cf. Index, s.v. bee-keepers, Bees; O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 430; Picard, *Ephèse et Claros*, 183, 228 sq.; id., REA., 1940, 270 sq.
(10) Feyel, Σμῆναι. Etude sur le vers 552 de l'hymne homérique à Hermès, RA, 1946, I, 5, 13 sq.
(11) Cf. plus haut.
(12) En Egypte, Lefébure, *Sphinx*, XI, 1908, 18; Moret, *Mystères égyptiens*, 1913, 53-54; id., *Rois et dieux d'Egypte*, 1911, 201-2. — Sur les abeilles-âmes: PW., s.v. Melissa, 525; Roscher, s.v. Melissa, 2641, nº 11; Cook, JHS. XV, 1895, 19; id., *Zeus*, I, 469, n. 7; 532, n. 12; O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, 1913, 430; Frazer, *Le rameau d'or*, trad. Stiébel-Toutain, II, 1908, 448. Ce sens persiste dans les traditions, populaires, ex. Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains* (2), 1921, I, 212, n. 1.— Abeilles funéraires, Keller, 430, réf.; faisant leur miel sur la tombe, ex. *Anthologie grecque*, trad. Jacobs, I, 1863, 132, nº 36. — Des bijoux en forme d'abeilles sont déposés dans les tombes, comme symbole d'immortalité. — Abeilles, comme animaux chtoniens, et même démoniaques: Cook, JHS., XV, 1875, 6; Jirka, *Die Dämonen und ihre Abwehr im alten Testament*, 1912; Güntert, *Kalypso*, 1919, 236; Lang, *Mythes, cultes et religions*, 288.— Miel dans les rites funéraires, PW., s.v. Mel, 379.

confondent (1). Elles retournent à leur origine céleste, car elles sont nées du soleil, « sole genitas apes » (2), le roi du ciel, le maître du monde (3). En tourbillonnant, l'essaim des abeilles forme comme un soleil, le « soleil d'artifice » (4). Ce soleil d'abeilles, Dante le voit dans la rose éblouissante des âmes au Paradis (5), royaume du vrai «Roi des rois» (6), le Soleil de justice.

CONCLUSION

De la Mésopotamie et de l'Egypte aux temps modernes, l'état des abeilles est l'image de l'état terrestre et céleste gouverné par son roi. Cette tradition explique, tout autant que le choix accidentel de l'« abeille » mérovingienne, le sens et l'origine de l'abeille napoléonienne, dernière venue de ce symbolisme royal.

W. Deonna

---

(1) Virgile *Georg.*, IV, v. 290 sq.: « Quelques-uns ont pensé qu'il y avait dans les abeilles une partie de l'esprit divin, et comme une émanation éthérée de l'âme universelle. Un dieu, disent-ils, est répandu par toute la terre et la mer et dans les profondeurs des cieux. C'est de lui que les animaux et les hommes tirent en naissant des souffles légers de vie. Ces âmes, rappelées à leur principe éternel, s'y réunissent après que les corps sont dissous; elles ne meurent point, mais, toujours vivantes, elles s'envolent vers les célestes espaces, et reprennent leur rang parmi les astres ».

(2) Colum., *De re rustica*, 92; cf. Cook, *Zeus*, II, 2, 928; Lefébure, *Sphinx*, XI,r1908, 13 (textes divers anciens et modernes).

(3) Les abeilles sont issues de l'œil solaire, leur cire et leur miel en sont les secrétions; en Egypte, Lefébure, 6, 10 sq.; 16-17, texte de la XX dynast., « Quand le Soleil pleure une seconde fois et laisse tomber de l'eau de ses yeux, elle se change en abeilles qui travaillent, et il se produit du miel et de la cire au lieu d'eau, Amélineau, Essai *sur le gnosticisme égyptien*, 268, 304. — En Egypte, on dit le « roi-soleil » (*abtra* ou l'abeille-soleil), comme nom de la mouche à miel, et le roi, assimilé au soleil, a pour hiéroglyphe l'abeille, comme souverain de la Basse Egypte. Lefébure, 14 ; Revillout, Rev. égypt., IX, 18-21. — Cette origine solaire de l'abeille et de son miel se perpétue dans les temps modernes. « On a peine à savoir si la manne qu'elles recueillent est un présent du ciel ou de la terre, si c'est la sueur des astres, ou l'extrait des fleurs et des plantes ». Ménestrier, *L'art des emblèmes*, 1662, 122.

(4) Rolland, *La faune populaire de la France*, XIII, 1911, Insectes, 23: L'essaim fait le « soleil d'artifice », dit-on, quand, avant de prendre un parti, il tournoie autour de la ruche »; Maeterlinck, *La vie des abeilles* (5), 1901, 168 (première sortie des abeilles butineuses); V. Frisch, *Vie et mœurs des abeilles*, trad. 1955 (Aus dem Leben der Bienen), 169, Les danses de l'essaim; 147, 153; cf. Lawler, *The Dances and the sacred Bees*, Class. Weekly, 47, 1953-4, 103.

(5) Paradis, chant XXXI: « Sous la fome d'une rose éblouissante de blancheur, se montrait à moi la milice sainte dont par son sang le Christ fit son épouse. Mais l'autre milice, qui, tout en volant, voit et chante la gloire de celui qui la rend amoureuse, et dont la bonté la rendit si grande. Comme un essaim d'abeilles (« come schiera d'api ») qui tantôt picore sur les fleurs, tantôt s'en retourne là où le fruit de son travail exhale sa saveur. Descendait dans la grande fleur ornée de tant de fleurs, et de là s'élançait encore vers le point où son amour séjourne éternellement. Ces âmes avaient la face de flamme vive, et les ailes d'or, et le reste d'une telle blancheur, qu'aucune neige n'y pourrait atteindre ».

(6) Sur ce titre, d'origine divine, mais donné en Egypte aussi bien au roi qu'aux dieux, en Mésopotamie. Griffiths, βασιλεύς βασιλέων. *Remarks on the history of a title*, *Class. Philol.*, *Chicago*, XLVIII, 1953, 145.

Notes au sujet de diverses Madones conservées chez nous [1]

LA VIERGE BYZANTINE DE L'ÉVÊQUE DE LIÈGE

Le trésor de la cathédrale St. Paul à Liège, abrite une plaquette en ivoire figurant la Vierge (fig. 1): il s'agit d'un dépôt de l'Evêché. Ce relief était connu il y a longtemps déjà; de Linas ([2]) et Molinier ([3]) en parlent. On en trouve une reproduction modeste dans l'épopée byzantine de Schlumberger([4]); Adolphe Goldschmidt ([5]), qui n'avait pu étudier directement cette œuvre, en a donné la même image dans son important ouvrage intitulé « Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen ».

Après la publication d'une meilleure reproduction dans le Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, nous avons fait exposer cette pièce parmi les œuvres d'art expliquant les origines lointaines de l'art mosan([6]).

Comme l'a noté Goldschmidt, il s'agit d'une représentation mariale comparable à une autre plus célèbre, conservée au musée d'Utrecht (fig. 2) ([7]).

On sait que cette dernière image est peut-être un des ivoires byzantins les plus souvent reproduits.

Connue de Schlumberger, décrite par A. Goldschmidt, elle a été montrée à l'exposition mariale d'Anvers et on la retrouve dans l'ouvrage de J. J. M. Timmers « Symboliek en Iconographie » ([8]) et dans le livre intitulé « Maria »

([1]) Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Tome XXII-1953-fasc. I.

([2]) DE LINAS, *L'Art et l'Industrie d'Autrefois dans les Régions de la Meuse Belge.* Arras 1882, p. 102, pl. 13.

([3]) MOLINIER, *Mélanges Havet,* p. 250, nº 10.

([4]) SCHLUMBERGER, *L'Epopée byzantine.* T. I, fig. p. 108 (pour les notes 1, 2 et 3 nous citons d'après A. Goldschmidt).

([5]) A. GOLDSCHMIDT et KURT WEITZMANN, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen.* Berlin, Bruno Cassirer. 1934. T. II, p. 40, nº 47, fig. XX.

([6]) L'Ivoire de l'Evêque de Liège a été reproduit dans le Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles en 1948, pp. 1-7. Il a figuré à l'*Art Mosan* en 1951, à Liège: nº 143, p. 183 du catalogue, et à Paris. Il a été exposé tout dernièrement à côté de la plaquette d'Utrecht à Essen: *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr* – Mai-Septembre 1956, nºs 408. Voir aussi *L'Art Mosan.* Ed. Desart.

([7]) A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, T. II, p. 39, nº 46, pl. XX avec bibliographie jusqu'à l'exposition byzantine de Paris, 1934.

([8]) J. J. M. TIMMERS, *Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst.* Ruremonde et Maseyk, 1947, nº 949, p. 427, fig. 46. L'Ivoire d'Utrecht est situé entre le Xe et le XIe siècle.



Fig. 1. — Ivoire byzantin. La Vierge dite « Hodigitria »
Liège, Trésor de la Cathédrale St. Paul.



Fig. 2. — Ivoire byzantin. La Vierge dite « Hodigitria »
Utrecht, Musée.

de Victor Curt Habicht (1): elle figure dans les publications de Grabar et sur la couverture de la Revue « Byzantion » (2).

En réalité, l'ivoire de Liège moins bien conservé que celui d'Utrecht, en a les hautes qualités esthétiques.

De part et d'autre, l'attitude générale est semblable: Marie est représentée debout, la jambe droite portant, la gauche légèrement détendue.

Il y a aussi la même façon de montrer Jésus portant les vêtements d'un adulte, bénissant à la manière grecque et tenant un volumen de la main gauche.

On constate également des similitudes frappantes dans le traitement des visages aux yeux trop gros, pupilles creusées, au nez « camu » dont les narines sont soulignées: on ira jusqu'à observer des plis pareils dans les vêtements, des glands semblables pour terminer les pointes et franges d'un tissu.

— Remarquons en passant, que les vêtements frangés, à glands, caractérisent souvent des figures féminines byzantines; notamment dans l'ivoire dit Harbaville du Louvre (3), et dans de grandes compositions comme la crucifixion en mosaïque de Daphni (4).

Les différences sont minimes: voyez par exemple pour l'encadrement, un arc décoré à Liège, et un cintre lisse à Utrecht; ici, par contre, le socle sur lequel se dresse Marie offre aux regards des arcatures; là-bas, il est moins haut et doté de fuseaux et de perles; la graphie dans le champ offre également des nuances. Voyez encore la pose de la main droite, la façon de tenir le volumen et les souliers. Les chaussures de la Vierge de l'Evêché de Liège, sont légèrement plus en forme de sabots, pointes relevées (à l'orientale) que celles de la Vierge d'Utrecht.

Il n'y a pas de raison pour ne pas situer les deux ivoires (fig. 1 et fig. 2) dans une même école, sans être forcé pour cela d'y reconnaître le travail d'un

---

(1) Victor Curt Habicht, « *Maria* ». Oldenburg 1926, fig. 3, p. 15. On y trouve fig. 2, le même type de madone, mais réduite à un buste en médaillon: il s'agit d'une œuvre du Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin.

(2) Voir également Charles Diehl, *Manuel d'Art byzantin.* Paris, Picard, 1926. T. II, p. 666, fig. 326.

(3) L'Ivoire dit « Harbaville » est comme la Vierge d'Utrecht une pièce célèbre reproduite de très nombreuses fois.
A. Grabar, *L'Art Byzantin.* Paris, Editions d'Art et d'Histoire 1938, fig. 40.
Citons: A. Goldschmidt, *op. cit.*, pl. XIII, n° 33.
Charles Diehl, *Manuel d'Art byzantin*, T. II, fig. 323.
O. Wulff, *Altchristliche und Byzantinische Kunst.* T. II, fig. 530.

(4) Louis Bréhier, *L'Art Byzantin.* Paris, Laurens 1924, fig. 81. — Voir fig. 80 la Nativité de Marie, également à Daphni. Il s'agit ici d'un tissu pour la couche de sainte Anne.
Dalton, *op. cit.*, fig. 418.

même artiste; l'un et l'autre procèdant d'un même prototype, peuvent prétendre avoir servi de modèle à leur tour.

On connaît toute une série de représentations semblables de Marie et de l'Enfant Jésus, ce sont des ivoires: statuettes ou plaquettes, des peintures, des mosaïques et des miniatures.

Occupons-nous tout d'abord des ivoires, Goldschmidt reproduit pl. XX, deux statuettes, l'une du Metropolitan Museum à New York, l'autre du Musée des Arts Industriels à Hambourg, puis pl. XXI, une sculpture du Victoria and Albert Museum à Londres [1]. Aucun des trois morceaux n'égale la plaquette de Liège. La pièce conservée à Hambourg offre à nos yeux le socle à fuseaux signalé dans la description de la figure 1.

Il convient de mentionner ici, les plaquettes de Moscou (Goldschmidt, pl. XXIX, - 73) puis celle, plus grossière, de la collection de Lady Ludlow à Londres (Goldschmidt, pl. XXXI a).

D'autres représentations, de moindre importance, se retrouvent à Münich et à Trèves.

Mais la Vierge de Liège peut être également rapprochée des figures mariales en buste.

Il en est de ce genre à Aix-la-Chapelle, au trésor de la Cathédrale (fig. 3) et à Paris (ancienne collection Marquet de Vasselot).

Ce sont des reliefs qui souvent furent placés au centre d'un plat de reliure: comme celui de l'évangéliaire de Poussay (fig. 4). Là encore à côté des produits de premier ordre, il en est toute une série qui touche à l'art populaire (Erlangen; Bibliothèque de l'Arsenal et Bibliothèque Nationale, à Paris; Maingingen, Leipzig, Bamberg) [2].

Au point de vue iconographique, la Vierge d'Utrecht et celle de l'Evêché de Liège appartiennent à la série imposante des Vierges byzantines dont le prototype remonterait au IVe siècle, et même selon certaines traditions, jusqu'aux apôtres. C'est en effet très tôt qu'apparaissent des images miraculeuses qui auraient été exécutées aux temps évangéliques, ou même « non faites par la main d'un homme ».

Les plaquettes que nous étudions figurent la Vierge dite «Hodigitria»,

---

(1) Exposition de l'*Art byzantin*. Paris, Mai-Juillet, 1931 (Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan), pl. 18. La facture de cette statuette est loin de valoir celle de l'ivoire de Liège.
Early Christian and Byzantine Art, pl. 19.
Victoria and Albert Museum, Londres.

(2) A. Goldschmidt, *op. cit.*



Fig. 3. — Ivoire byzantin. La Vierge et l'Enfant.
Aix-la-Chapelle, Trésor de la Cathédrale.

peinte, disait-on, par l'évangéliste saint Luc et envoyée de Jérusalem en 438 par l'Impératrice Eudokia à Pulchérie, sœur de Théodose II (1).

Quoi qu'il en soit, c'est à partir du Xe siècle que ce modèle, connu à Chypre dès le VIe siècle, prend la forme que nous lui connaissons, pour être toujours pareil à lui-même au XVIe siècle, comme le montre une fresque de 1535 de Lavra, au Mont Athos, où l'on voit l'Impératrice Théodora et l'Em-

(1) Louis Bréhier, *L'Art Chrétien, son Développement iconographique des Origines à nos Jours*. Paris, Laurens, 1918, pp. 65-118-127-128-154-165.



Fig. 4. — Plat de l'Evangélaire de Poussay. XIe siècle. Ivoire byzantin.

pereur Michel III, et différents hauts personnages honorer des icones en une fête de l'orthodoxie ([1]).

La Vierge *Hodigitria* ([2]) fut portée en procession longtemps chaque semaine à Constantinople; on ne s'étonnera pas qu'elle soit devenue célèbre partout où l'église grecque fait sentir son influence.

La Vierge « peinte par saint Luc » eut donc une fortune extraordinaire, et ceci, non seulement dans le domaine des ivoires comme nous l'avons dit, mais aussi dans celui d'autres techniques. Pour s'en convaincre il suffit de feuilleter le livre tout récent de Walter Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der Byzantinischen Ikonen Malerei* ([3]), où l'on trouve de ces figures mariales en nombre: citons celles de Palerme; du Mont Athos; d'Ohrid ([4]) et des Musées Russes.

Reste à dater la Vierge de l'Evêché de Liège. De bons archéologues ont noté que le style de la plaquette d'Utrecht rappelait celui du fameux triptyque dit « Harbaville » (fig. 6) que garde le Louvre, et de l'ivoire figurant l'Empereur Romain et l'Impératrice Eudoxia, également à Paris (fig. 5) ([5]).

On sait que ces Princes furent couronnés en 945 et que l'œuvre à laquelle nous faisons allusion offre à nos yeux des modèles, des attitudes et des draperies frangées du même genre que celles que nous avons analysées à l'instant. Il nous semble, que plus que celle d'Utrecht, la Vierge de Liège offre des points de contact avec les têtes de série précitées, en ce qui concerne les types, les inscriptions, le traitement des modelés.

([1]) Louis Bréhier, *op. cit.*, p. 165, fig. 69.
([2]) O. M. Dalton, *Byzantine Art and Achaeology*. Oxford 1911, 673, 242, 318, 319, 385-6.
([3]) Walter Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der Byzantinischen Ikonen Malerei*. Lausanne 1956. p. 88-89-90 (icone de vers 1350), p. 113 des icones conservées en Russie et à Vienne. Ces images sont qualifiées de Hodigitria, on les classe aux XVe et XVIe siècles. Ces deux exemplaires montrent une très grande fidélité au prototype.
([4]) Une peinture murale a été découverte en l'église Ste Sophie à Ohrid il y a peu.
([5]) A. Goldschmidt, *op. cit.*, pl. XIV, n° 34, avec une abondante bibliographie.
Cette pièce est située entre 1068 et 1071 par Louis Bréhier. *L'Art Byzantin*. Paris, Laurens 1924, p. 136, fig. 70. Il s'agirait de l'Empereur Romain Diogène et de l'Impératrice Eudoxie. On trouve la même opinion dans H. Glück, *Die Christliche Kunst Des Ostens*. Berlin 1923, p. 165 (Romanos IV et Eudokia), et Ch. Diehl, *l'Art Chrétien primitif et l'Art byzantin*. Paris-Bruxelles, Van Oest 1928. Pl. LI. La plupart des auteurs reconnaissent dans cette plaquette un travail plus ancien du Xe siècle. Ils y identifient Romain II et son épouse.
Exposition d'Art Byzantin. Paris 1931, pl. 13.
Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr. Mai-Septembre 1956, n° 386.
(Il est à remarquer que cette pièce semble avoir servi de modèle à une autre nous montrant l'empereur Otton II et Theophano, plaquette que l'on date: entre 972-983, ce qui est une preuve supplémentaire pour la situer au Xe siècle).



Fig. 5. — Couverture de l'évangéliaire de Saint-Jean de Besançon. Triptyque byzantin. Romain et Eudoxie.

(Paris, Bibliothèque Nationale).



Fig. 6. — Ivoire dit « Harbaville ». Détail

Paris, Musée du Louvre

Au point de vue esthétique, la Vierge de l'Evêché de Liège procède, comme tant d'œuvres byzantines, de modèles classiques, mais elle est stylisée et malgré ses petites dimensions, a un caractère monumental; elle se rattache par là à un art transcendant (1) qui s'affirme dans les basiliques de l'Orient Chrétien ou dans les sanctuaires des régions méditérannéennes qui ont subi l'influence byzantine; pensons à Ste Agnès-hors-les-Murs et au Latran à Rome; aux églises de Ravenne au temps de Justinien; aux décors de la Chapelle Palatine à Palerme, des églises de Cefalu; de Monreale; de Salonique ou de Torcello.

En réalité, il n'est pas indifférent de pouvoir dire que le visiteur du trésor de la Cathédrale de Liège a le privilège d'avoir sous les yeux une œuvre de haut rang, car devant elle vient à l'esprit le souvenir des grandes décorations

---

(1) Lire à ce sujet l'Introduction du livre d'André Grabar, *La décoration byzantine*. Paris-Bruxelles. Van Oest 1928, pp. 5-8.

que nous avons évoquées, et qu'on pense aussi en l'étudiant, aux expressions les plus élevées de l'art Chrétien d'Orient dans le domaine de la toreutique, de l'orfèvrerie et des enluminures. Pièce unique en son genre dans notre pays, la Vierge de l'Evêché de Liège doit être pour nous une sorte de résumé des qualités de l'art Byzantin: c'est dire son importance.

*

* *

Dans une note parue ici-même (1) nous avons tâché d'apporter une contribution à l'étude des Madones dérivées de Notre-Dame de Grâce de Cambrai. Nous avons depuis lors complété en partie la liste dressée, pour notre pays, de ces tableaux, qu'il n'est pas toujours facile de classer, mais qui témoignent de l'étendue d'une dévotion dans un même diocèse et souvent au delà des limites de ces derniers.

Nous avons revu plusieurs de ces effigies signalées et nous en avons retrouvé deux autres, peu connues, au Musée Diocésain de Malines. D'autre part, une exposition mariale, organisée à Mons par les soins de Mademoiselle Tondreau, nous a mis en contact avec des médailles et des images populaires et surtout avec un ouvrage intitulé *La Merveilleuse Image de Notre-Dame de Grâce de Cambrai.* — Cinq siècles d'Histoire. 1451-1951., un travail de C. Thelliez.

L'auteur nous y rappelle comment naquit la dévotion de Notre-Dame de Grâce, comment fut répandue et poularisée son image; comment elle fut installée dans l'ancienne cathédrale de Cambrai, comment on peut la dater; le tout est accompagné d'une bibliographie très utile et de plusieurs planches figurant outre la Vierge en question, diverses copies conservées en France; il s'agit (p. 14) d'un tableau provenant d'une abbaye de la Somme; d'une œuvre du XVIIe siècle (p. 18); d'une autre bonne réplique appartenant à M. Fleury d'Estourmel; p. 22 montre une peinture fort abîmée, comme la suivante p. 24, toutes deux conservées à Cambrai même.

Le livre de M.C. Thelliez reproduit en outre des images populaires (p. 28, p. 30) et une médaille.

Nous conseillons donc vivement la lecture de ce travail à tous ceux qui s'intéressent aux problèmes d'iconographie mariale, car il y à là nombre de considérations sur l'origine d'un thème, qui nous vient évidemment de l'Orient

(1) T. XXII. 1953, Fasc. I — Notes au sujet de diverses Madones conservées chez nous. Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

chrétien, par l'intermédiaire de l'Italie. Remarquons, à ce propos, qu'en réalité, l'église grecque n'eut pas le monopole des icônes et que l'Occident pratiqua aussi le cultes d'images aux traits fixés en s'en tenant, par dévotion, à des types définis.

Ainsi, pour la Vierge de Cambrai se posent les mêmes problèmes que pour la Vierge en ivoire de l'Evêché de Liège; il s'agit, dans les deux cas, de portraits de Marie attribués à saint Luc, portraits de deux genres principaux, les uns solennels, les autres plus familiers.

Ces catégories se retrouvent dans l'Art Byzantin et dans les écoles qui ont subi l'influence des artistes de Constantinople.

L'étude des icônes aide à retrouver le prototype de Notre-Dame de Cambrai; il s'agit de la Vierge qui s'oppose par ses caractères humains à la Theotokos et à la Hodigitria.

Remarquons encore que la propagation des images mariales de type oriental s'est produite plus spécialement au moment où Byzance luttait pour la dernière fois contre les Turcs.

Notre-Dame de Grâce arrive à Cambrai peu avant la prise de la Ville des Villes par les infidèles; des répliques en sont faites très tôt et envoyées dans nos contrées, il y avait là comme un appel à la croisade. Ceci demanderait à être précisé, comme d'ailleurs les raisons pour lesquelles on aima chez nous un troisième genre de madones, attribuées à saint Luc, type connu de Roger de le Pasture, Roger van der Weyden, peintre officiel de la Ville de Bruxelles, mais ici il conviendrait d'entreprendre l'étude de plus de soixante variantes sur un thème donné, ce qui nous entraînerait trop loin et qui sera d'ailleurs l'objet d'une autre note.

Bruxelles, faisant partie jadis du diocèse de Cambrai, a été touché, comme d'autres localités dans notre pays, par la propagande qui se fit en faveur de Notre-Dame de Grâce. Nous le savons par des détails d'archives: là encore le livre de M.C. Thelliez est bien utile.

Comte J. de Borchgrave d'Altena

Une tête d'étude inédite de Jordaens

« Une horrible chose qui ne mérite aucune place dans une galerie publique», voilà comment Eisenmann considérait, en 1888, ce tableau de la Galerie de Stuttgart ([1]). Les catalogues de ce temps le mentionnaient comme: «Ecole de Rubens, Tête d'étude pour une Cléopâtre». Une proposition d'Hymans d'inscrire ce tableau sous le nom de Jordaens n'eut pas de succès ; Conrad Lange, auteur du premier catalogue scientifique de la Galerie, prétendait que la peinture ne concordait pas avec celle de Jordaens ([2]). Cependant, ce dernier auteur avait déjà observé qu'ici, seule la tête était d'exécution ancienne et que le serpent, qui avait fait penser à une figuration de Cléopâtre,



Fig. 1. – Jacques Jordaens. – Sainte Apolline
(avant la restauration)

Stuttgart, Galerie de l'Etat

([1]) O. Eisenmann, *Zur Stuttgarter Gemäldegalerie*, Kunstchronik, 23, 1887/88, p. 302.
([2]) K. Lange, *Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart*, Stuttgart, 1907, Nr. 168, p. 105.

était une adjonction postérieure. Lors de la réorganisation de la Galerie, en 1932, le tableau ne fut plus admis au catalogue et on suivit le jugement d'Eisenmann en ne l'exposant plus (1).

En 1955, un examen fit constater que la partie essentielle du tableau – tête et buste d'une femme au regard levé, à la bouche entrouverte, aux cheveux épars – fut peinte sur toile et que, par contre, les autres parties étaient peintes sur un panneau de chêne ayant servi à maroufler la toile. La partie ancienne forme un rectangle qui circonscrit la tête et suit, en bas à droite, le contour du buste pour s'élargir d'environ 8 cm. (partie originale: 34,5 × 36 cm.). Comme il est peu vraisemblable que le tableau ait eu à l'origine la forme irrégulière actuelle, on peut croire que c'est là un fragment d'une composition primitivement plus grande.



Fig. 2. – Jacques Jordaens – Sainte Apolline (après la restauration)

Stuttgart, Galerie de l'Etat

Après le nettoyage de ce tableau, il n'était plus difficile d'en déterminer l'auteur. La coloration chaude de la peau, avec ses lumières sur les parties saillantes, le modelé puissant et presque excessif des formes, le type du visage, le coup de pinceau extraordinairement impulsif et le nuancement délicat des bruns et des verts dans les ombres, tout fait penser à un fragment d'une œuvre authentique de Jacques Jordaens. La comparaison avec les tableaux absolument certains de cet artiste amena la conviction qu'il s'agissait ici d'une étude pour

(1) *Katalog der Staatsgalerie zu Stuttgart*, Stuttgart, 1931.

la tête de Sainte Apolline, du *Martyre de Sainte Apolline* conservé à l'Eglise Saint-Augustin, d'Anvers. Jordaens exécuta ce grand tableau en 1628, ainsi qu'il résulte du Diarium Augustinianum du couvent des Augustins d'Anvers (1). Il fut payé en cette année pour ce tableau, en même temps que Rubens et Van Dyck le furent pour les autres tableaux des autels. Les différences entre cette étude et le tableau définitif se limitent à des détails, ainsi, la pince avec laquelle le bourreau arrache les dents de la martyre fait défaut (2) et le mouvement des cheveux varie (3). En général, l'étude paraît plus riche de tons et plus fraîche que le tableau, du moins pour autant que l'emplacement élevé du grand tableau permet de le constater.

Dans quel but cette étude de Stuttgart a-t-elle été exécutée? Il paraît



Fig. 3. – La Martyre de Sainte Apolline
Anvers, Eglise des Augustins

(1) M. Rooses, *Jordaen's Leven en Werken*, Amsterdam, Antwerpen, 1906, p. 40, avec ill.; Leo van Puyvelde, *Jordaens*, Paris-Bruxelles, 1953, p. 34, pl. 26.

(2) L'examen technique de la peinture a prouvé que cet emplacement n'a pas été sérieusement repeint

(3) Une partie de la chevelure n'est pas originale, mais a été ajoutée lorsque le tableau a été élargi.

certain que ce n'est pas un tableau fait pour lui-même; déjà, le découpage irrégulier le démontre. A l'idée de la possibilité d'une réplique du tableau d'autel s'opposent les dimensions de la tête, l'absence de l'instrument de torture et le développement de la chevelure mieux approprié au format restreint. Heureusement, un cas semblable dans l'œuvre de Jordaens vient à notre secours. Pour *Le Tribut de Saint Pierre*, de Copenhague, une des œuvres capitales du jeune maître (1), il existe une étude avec quatre figures (trois femmes et un enfant), dont trois ont été reprises dans le tableau définitif (2). La figure de droite, dans l'étude, qui représente une femme regardant vers le haut, ayant les lèvres entrouvertes et le buste dévêtu, fait, quant au type et à l'attitude, nettement penser à cette étude de Stuttgart qui date d'un peu auparavant. Si pour les deux études on ne connaissait pas l'exécution définitive, on serait obligé de les rapprocher encore davantage pour une autre raison (3). Sur le tableau de Copenhague, où la tête aux yeux levés revient dans la figure féminine placée à droite du mât, le motif s'explique, par l'attitude de la main, comme un examen anxieux du ciel menaçant. Sur l'étude, la main explicative fait défaut, de même que la pince du bourreau dans le tableau de Stuttgart. D'autre part, dans l'étude pour le tableau de Copenhague, les autres figures se joignent nettement à la figure de la femme aux yeux levés et on serait tenté de s'imaginer à côté de la tête de Stuttgart d'autres figures qui s'y ajoutent. D'ailleurs, ceci s'indiquerait déjà par le peu d'espace de la toile découpée, du côté droit. La suppression de ces figures voisines est probablement due à un collectionneur ou à un marchand d'art qui aura préféré à une étude de plusieurs têtes celle d'une tête isolée.

Ce découpage doit avoir eu lieu au moins avant l'année 1736. L'étude appartenait, en effet, à un groupe de 411 tableaux que le duc Charles-Alexandre de Wurtemberg acquit en cette année de la collection de l'ambassadeur de Prusse à Vienne, le comte Gustave-Adolphe von Gotter. Dans la collection von Gotter, à Vienne, et plus tard dans la «Herzogliche Mahlerey-Gallerie», au château de Ludwigsbourg, cette étude avait comme pendant une autre étude de même motif, de même composition et de même présentation. Il s'agissait là d'une *Tête de Femme*, regardant en haut vers la droite, la bouche

---

(1) Leo van Puyvelde, *o.c.*, p. 116 ss. et pl. 31. *Catalogue Royal Museum of Fine Arts*, Copenhague, 1951, p. 146.

(2) M. Rooses, *o.c.*, pl. 197.

(3) Il va de soi qu'il est possible que Jordaens se soit souvenu, pour la conception de sa tête de sainte Apolline de son œuvre quelque peu antérieure. *Le Tribut de saint Pierre.*

ouverte, les cheveux dénoués et le buste à demi-dévêtu. Dans les inventaires du château de Ludwigsbourg concernant les tableaux provenant de la collection von Gotter, les deux études furent attribuées à Rubens. Oldenbourg considère cette étude comme une œuvre authentique de Rubens, du temps où il résidait en Italie, probablement comme un projet de Madeleine repentante [1]. Ce tableau était sensiblement plus grand (55,5 × 40 cm.) que le fragment original de Jordaens. Il n'était pas peint sur toile, mais sur chêne. La conclusion s'impose : la parenté du motif et du style des deux tableaux a donné lieu à la transformation de l'étude de Jordaens en un pendant de même format. Des transformations semblables, en vue d'obtenir des pendants, furent fréquentes à l'époque dans les collections baroques. Dans le cas présent, il suffisait de coller le fragment de Jordaens sur un panneau du format de l'étude de Rubens et d'arranger le fond en rapport avec la partie originale. A droite en bas, on ajoutait un peu de linge et la tête d'un serpent qui fit de la sainte Apolline une Cléopâtre mourante. Et on finit par accorder au tableau le nom plus reluisant de l'au-



Fig. 4. – P.P. Rubens
Tête de femme regardant en haut
Stuttgart, Galerie de l'Etat

(1) R. Oldenbourg, *P.P. Rubens*, Klassiker der Kunst, 4e éd. 1921, p. 16. Le même, *P.P. Rubens*, Munich-Berlin, 1922, p. 37 avec repr. Catalogue Lange, *o.c.*, N° 167, Catelogue 1931, *o.c.*, p. 141.

teur de son pendant et par reléguer complètement dans l'ombre son origine authentique.

Par après, les faux jumeaux furent à nouveau séparés. Le fragment détaché du panneau de chêne reçut une doublure de toile qui dut, à cause du format irrégulier, être plus grand que le format de la toile originale (39×36 cm.), mais qui put être plus proche du premier état que dans sa transformation de l'époque baroque. Peut-être l'état actuel de ce fragment, considéré maintenant comme une œuvre authentique de Jordaens, dépassera les préjugés connus contre lui et sera-t-il considéré à sa juste valeur artistique.

Bruno Bushart
Conservateur au Musée de l'Etat de Stuttgart

Notice complémentaire sur les portraits attribués à Jacob-Ferdinand Voet

Depuis l'étude que j'ai consacrée à ce VOET-FIAMMINGO, continuateur de Suttermans en Italie (¹) ramené au jour par Charles Sterling, groupant sous l'attribution (provisoire) à Laurent Fauchier un certain nombre de ses portraits lors de l'*Exposition des peintres de la Réalité* (Paris 1934), je fus engagé à m'en occuper encore par la «découverte» au cours de mon dernier voyage d'Espagne de trois portraits féminins dans les salles capitulaires de l'Escurial! Etiquetés bizarrement Rosalba Carriera (!) et fort mal éclairés, ils représentent à n'en point douter les célèbres nièces du cardinal Mazarin (²) et sont des répliques-variantes d'effigies rangées déjà, avec beaucoup de



Fotografia de arte Moreno, Madrid

Fig. 1.
Olympe Mancini, comtesse de Soissons
Escurial

(¹) *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, II 1939, pp. 173-183.
(²) Un 4e portrait – Rosalba resterait à identifier. Je suis redevable de leurs photographies à M. Manuel Lorente, conservateur-adjoint au Musée du Prado, Madrid.

vraisemblance, au catalogue de J.F. Voet. En effet, notre peintre rencontra plusieurs des Mazarines durant son séjour prolongé à la cour pontificale (de 1660 à 1691 environ). Cette circonstance nous fournit l'occasion de passer en revue leur principaux portraits traditionnellement donnés à Mignard, mais que la critique actuelle inscrirait donc plus volontiers à l'actif de notre Anversois: «combinaison de Mignard et de Maratta, esprit français et technique italienne» comme nous l'avons défini.

Fotografia de arte Moreno

Fig. 2.
Marie Mancini, connétable Colonna

Escurial

Laissons de côté l'aînée, Laure Mancini (1635-1657), duchesse de Mercœur, qui mourut jeune; tandis que la seconde, Olympe (1637-1708), comtesse de Soissons, surintendante de la Maison de la Reine, et mère du prince Eugène de Savoie, va nous apporter immédiatement la preuve de l'intérêt iconographique des trois tableaux de l'Escurial ([1]) car cette première toile (fig. 1) est la reproduction quasi-exacte d'un portrait d'Olympe à Florence, galerie des Offices ([2]) qu'on a tout lieu de croire correctement identifié.

([1]) « Les trois pucelles triomphantes
» Qui valent vraiment des infantes,
» Mesdemoiselles Mancini
» Dont le mérite est infini ». *(La Muse historique)*.

([2]) N° 276 – Dans la série des sœurs Mancini appartenant au château de Belœil, les traits d'Olympe (portrait non cité par le recueil de Félicien Leuridant 1916) diffèrent quelque peu de ces deux portraits-ci.

« La meilleure et la plus folle des Mazarines » au dire de Saint-Simon, Marie (1639-1715) qui fut aimée de Louis XIV – «Vous m'aimez, vous êtes Roi, et je pars! » – vécut longtemps à Rome, épouse du connétable Colonna puis, séparée de son mari, elle prit le voile à Madrid (1672) et – ([1]) après de multiples aventures, – revint en France pour y mourir obscurément au début du siècle suivant. Le deuxième portrait de l'Escurial (fig. 2) est cette fois une transcription précise de «la touchante Bérénice» du Rijksmuseum d'Amsterdam ([2]) que j'ai publiée en 1939, placée alors dans la série constituée par Charles Sterling ([3]). – Il y aurait lieu d'examiner à cet égard certains portraits de Marie Mancini (ou de ses sœurs?) tels que le nº 2775 des Uffizi et ceux montrés à l'*Exposition du Centenaire du musée de Versailles* en 1937 ([4])



Fig. 3. — Marie Mancini

Château de Belœil

([1]) « On me conta – écrit le président de Brosses – que lorsqu'elle (Marie Mancini) arriva à Rome dans le temps de son mariage, son mari (D. Lorenzo Colonna) lui faisant voir le palais Colonna, lui montra une certaine chambre et lui dit: Madame, voilà où logeait votre grand'père dans le temps qu'il était valet de chambre du mien. Monsieur, répliqua-t-elle piquée de l'observation, je ne sais qui était mon grand'père, mais ce que je sais fort bien, c'est que, de toutes mes sœurs, je suis la plus mal mariée ».

([2]) Op. c. fig. 7 – *Cat. sommaire des tableaux exposés dans le Rijksmuseum Amsterdam* 1950, nº 921 E.I. (legs F.G. Waller).

([3]) *Exposition des peintres de la Réalité en France au XVIIe siècle* (Paris, 1934), nºs 28 à 32 + reprod.

([4]) *Exposition deux siècles d'histoire de France et centenaire du musée de Versailles* (1937) nº 109, Mignard, à Mme Janin Ditte; nº 110, Maratta, Coll. Setana. – Voy. aussi: autrefois dans la collection Steengracht à La Haye, un portrait de Marie Mancini, attribué à Philippe de Champaigne (Lafenestre et Richtenberger. *La Hollande*, p. 153).

ainsi que dans l'ancienne collection Albert Jaffé de Hambourg ([1]), tous apparentés à des degrés divers au tableau du musée de Berlin, chef-d'œuvre incontesté de Mignard ([2]). Bornons-nous à verser au dossier documentaire l'effigie dérivée du maître français qui appartient au château de Belœil (fig. 3) où la jeune femme apparaît si proche des toiles de J.F. Voet que nous avons pu authentifier au musée de Chartres et ailleurs, parmi les portraits exécutés par le peintre anversois durant sa période romaine ([3]). Le professeur Féderigo Zeri, auteur du nouveau catalogue abrégé de la galerie Spada, y attribue formellement à notre Fiammingo ([4]) un portrait en buste de Marie Mancini-Colonna un peu plus âgée (fig. 4) dont nous rencontrons une variante remarquable au musée Calvet d'Avignon ([5]). J'y ajouterai une autre image où elle est vue jusqu'aux genoux (école de Mignard ?) duquel je possède



Fotografico nazionale, Roma

Fig. 4. — Marie Mancini

Rome, Galerie Spada

([1]) Vente à Cologne (mars-avril 1905) n° 44 + reprod.
([2]) Montré récemment à l'*Exposition Mignard et Girardon*, au musée de Troyes (1955), n° 23.
([3]) Voy. aussi un excellent portrait de Marie Mancini à la galerie Stein (Paris 1940) sous le nom de Mignard; tandis qu'un autre, du même genre, dans la *Gemälde-Sammlung Carl von Hollitscher* (Bode-Friedlaender, Berlin 1912, n° 5 + reprod.) fut donné successivement à Suttermans et à Maratta. Rappelons, hors série, la gracieuse image de la jeune femme que possède (sous le nom de Mignard) le baron Pierre van Zuylen, à Bruxelles. Très analogue au portrait de Belœil, celui de la coll. J. Richard, à Bruxelles.
([4]) *La Galleria Spada in Roma* (1951), n° 123.
([5]) Cat. 1924, n° 31, d'après Mignard, précédemment attribué à Largillière.

la photographie: jadis dans une collection privée de Reggio Emilia et qui fut proposée au musée de Bruxelles en 1950 [1]. Avouons qu'il parait souvent malaisé de différencier ces gracieuses jeunes femmes aux cheveux en touffes ou boucles pendantes, dont le décolletage s'orne de minutieuses dentelles! Résistons à la tentation d'y reconnaître toujours les nièces de Mazarin...

Hortense (1646-1699) duchesse de la Meilleraye, puis de Mazarin, la préférée de son oncle et l'héritière de son immense fortune, mena, ayant quitté de bonne heure son époux, une vie aventureuse en Italie (comme Marie elle y fut vraisemblablement liée avec la reine Christine de Suède), ensuite en France, en Angleterre enfin où le roi Charles II prit rang parmi ses admirateurs. Donnons ici le portrait de la galerie des Offices, nº 929, (fig. 5) fort analogue à certains succédanés de J.F. Voet. De même, au musée de Valenciennes, sous l'attribution à B. Gennari, disciple du Guerchin [2]. Notre cabinet des Estampes possède la gravure de G. Verkolje (1680) «Ortance Manchini, duchesse



Fototeca italiana, Firenze

Fig. 5. — Hortense Mancini, duchesse de La Meilleraye

Florence, Uffizi

(1) Correspondance échangée avec Mme Van der Waeren, à Bonlez, qui offrait le tableau en vente au musée de Bruxelles.

(2) Cat. 1931, nº 5. – Encore un portrait d'Hortense Mancini, duchesse de Mazarin (1664), jadis chez le marquis d'Havrincourt à Cambrai.

of Mazarin » d'après Peter Lely. Mentionnons un portrait de ce genre qualifié «Anne Mancini, par Mignard » à Gènes chez la marquise Spinola, reproduit dans l'ouvrage de W. Suida ([1]). La même dame, semble-t-il, en demi-figure, au Palazzo Rosso ([2]). Un article de Serge Ernst sur *l'Exposition de peinture française des XVIIe et XVIIIe siècles au musée de l'Ermitage à Petrograd* 1922-1925 ([3]) parle d'un portrait d'Hortense attribué à Mignard et en cite un autre, représentant Marie Mancini, « mais qui pourrait être l'œuvre d'un peintre flamand » ([4]).

Fig. 6. - Marie-Anne Mancini, duchesse de Bouillon
Escurial

Marie-Anne Mancini (1649-1714) duchesse de Bouillon et protectrice de La Fontaine le fabuliste – apparait rêveuse et mélancolique à l'Escurial (fig. 6) et son regard profond nous accueille au château de Belœil ([5]).

Le portrait d'Anne-Marie Martinozzi; (1637-1714), princesse de Conti, belle-sœur du Grand Condé, à Gripsholm ([6]) se réclame aussi de la manière de Mignard... ou de J.F. Voet.

* * *

([1]) W. Suida, *Genua* (Leipzig 1906) p. 129, cadre compliqué, par Philippe Parodi.
([2]) Orlando Grosso, *Le gallerie d'arte del comune di Genova* (1932) reprod. p. 323 (Mignard).
([3]) *Gazette des Beaux-Arts* 1928, I, pp. 163 et ss., la duchesse de Mazarin.
([4]) Ibid., p. 166, note 2.
([5]) Mentionnons au Louvre, donation Beistegui, son portrait attribué à Largillière.
([6]) N° 1168, (école de Mignard).

Quittons « *les Mazarines* » pour une brève promenade récapitulative dans les musées et collections privées d'Italie, patrie d'élection de notre VOET-FIAMMINGO. Il est intéressant de constater que la critique tend à lui attribuer maintenant un nombre plus grand de portraits parmi les anonymes du XVIIe siècle, Le livre de Van Puyvelde (1) en énumère plusieurs .Au palais Rospigliosi: très voisin de Suttermans, ce « *Nicolo Rospigliosi*, âgé de dix-huit ans » et dans la galerie Nationale-Corsini, *Clemente Domenico Rospigliosi*, retiré à l'école française. Roberto Longhi y joint le portrait de *Don Tommaso Rospigliosi*, qui porte au dos de la toile l'indication « di Monsu Ferdinando» (galerie ex-Rospigliosi) (2).

J'ai fait allusion aux recherches du prof. Federigo Zeri en ce domaine. Illustrons - les par deux effigies féminines en pendants, au palais Doria (appartements privés) : *la princesse Olimpia Aldobrandini*, épouse de Camillo Pamphily et une autre *princesse Aldobrandini ou Pallavicini*, à identifier (fig. 7a-b). Deformatidentique, à la galerie Spada, deux images masculines, perruques et dentelles, style J. F. VOET: *Urbano et Pompeo Rocci* (fig. 8a-b). Une pareille enquête se poursuivrait avec succès



Foto Vasari, Roma

Fig. 7-a. — Olimpia Aldobrandini, épouse de Don Camillo Pamphily

(1) *La peinture à Rome* (Bruxelles 1950), p. 130.
(2) Les deux portraits Rocci de la Galerie Spada, nos 130 et 135, cités plus loin, sont certainement de la même main que ce D. Tommaso Rospigliosi (F. Zeri).



Foto Vasari, Roma

Fig. 7-b. — Une princesse Aldobrandini ou Pallavicini

Rome, Galerie Spada

à la galerie Colonna ([1]). Et nous avons signalé déjà les renseignements à puiser dans le catalogue de la *Mostra di Roma secentesca* (1930) ([2]).

Rappelons, pour terminer cette nomenclature, quelques portraits à réexaminer dans les musées de la province française. D'abord en Avignon, où « le jeune homme, présumé membre de la famille Perussis et attribué à l'un des Lenain » ([3]) s'apparente étroitement, quant au rendu de la dentelle, au n° 644 du musée de Bruxelles, point de départ de notre étude entamée sous les auspices de Charles Sterling! Le tableau voisine au musée Calvet avec la « supposée Marie Mancini » de Mignard dont nous avons parlé ([4]).

([1]) Cat. 1937, n° 22 Filippo II Colonna, et n° 31 Carlo Colonna Mancini, auparavant rangés dans l'école française. – Le n° 224, portrait de Marie Colonna Mancini, attribué à Gaspar Netscher, plus tardif et d'un style fort différent, pourrait être comparé au n° 330 du musée de Bruxelles (Constantin Netscher?) lequel dériverait plutôt de sir Peter Lely: Marie Stuart, reine d'Angleterre, épouse de Guillaume III d'Orange... et petite-fille de Laure Martinozzi, duchesse régente de Modène!

([2]) *II° Congresso nazionale di Studi romani*, n°s 57 et 61, les cardinaux Flavio et Sigismondo Chigi – Sous le n° 72 de cette exposition, le portrait de Donna Olimpia Pamphily, née Aldobrandini, app. au prince Doria, inscrit comme Gaulli-Baciccio, se trouve déjà rapproché par le catalogue de la manière de J.F. Voet.

([3]) N° 279, auparavant Philippe de Champaigne.

([4]) Voy. plus haut, p. 154, note 5. – Comme j'ai pu le constater lors d'un récent passage, le cartel de ce beau portrait est à présent libellé : Marie Mancini, par J. F. Voet.

Au musée de Marseille, un débat reste ouvert autour du « gentilhomme à la ganse jaune» ([1]) tandis que *le prince Mario Piccolomini* du musée Fourché à Orléans ([2]) semble désormais acquis à J. F. VOET. Mais c'est à Nantes surtout que nous trouverons sérieusement augmenté le contingent d'œuvres restituées au portraitiste! Le récent catalogue de Luc Benoist (1953) en enregistre six ([3]), les meilleurs étant « *le chevalier Jean de Souhigaray* » et « la dame au corsage noir et or» ([4]). Le charmant visage de « la dame aux nœuds jaunes » ([5]) et aux boucles blondes, y évoque pour moi le souvenir de l'œuvre la plus caractéristique d'un cycle.... extensible que nous souhaiterions



Cabinetto fotografico nazionale, Roma

Fig. 8-a. — Urbano Rocci

Rome, Galerie Spada

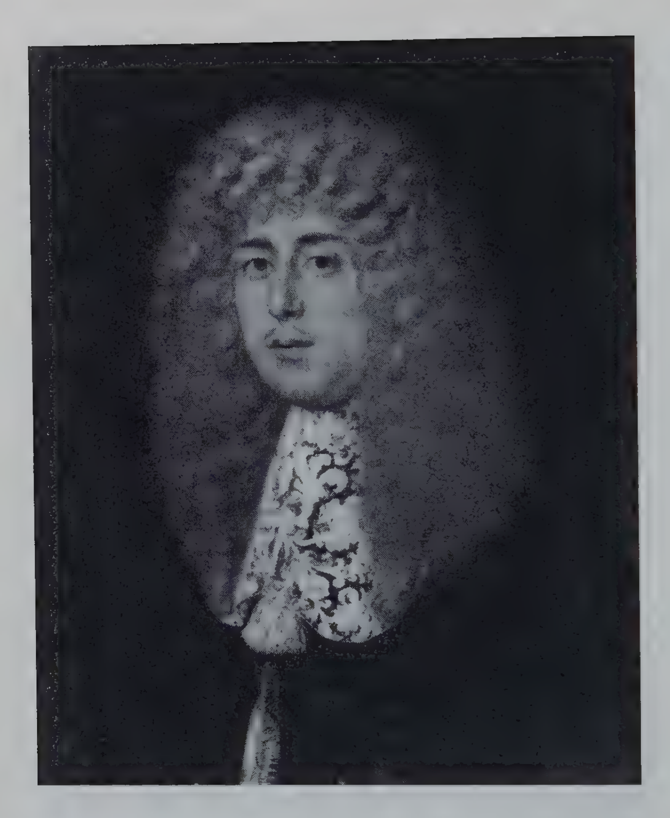
([1]) Nº 676 du catalogue Philippe Auquier (1908). Rattaché dubitativement à Laurent Fauchier, de même qu'un portrait de femme nº 175.

([2]) *Exposition des peintres de la Réalité* (Paris 1934), nº 30, daté 1675 au dos de la toile. Il faudrait citer aussi, au musée Fabre de Montpellier, un portrait féminin attribué à Sébastien Bourdon (reprod. *Gaz.B.A.* 1912, I, p 9). *Exposition des chefs-d'œuvre du musée de Montpellier* (Paris 1939), nº 94; le catalogue y suggère en effet le nom de J.F. VOET.

([3]) Ces portraits ont été légués à la ville de Nantes par Cacault, ambassadeur de France à Rome au début du XIXe siècle, – un lien de plus avec l'Italie!

([4]) Le premier reproduit par Marcel Nicolle, dans le petit volume des *Memoranda (collections publiques de France)* p. 41 sous le nom de Laurent Fauchier, et tous deux se retrouvent (fig. 5 et 6) dans mon article de l'*Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (1939). C'est à tort que le catalogue de la 1*ère Exposition des chefs-d'œuvre des musées de province* (Paris 1931) nº 42, reconnaissait Marie Mancini (par Mignard) dans « la dame au corsage noir et or ».

([5]) Nº 666 du catalogue Luc Benoist.



Cabinetto fotografico nazionale, Roma

Fig. 8-b. — Pompeo Rocci

Rome, Galerie Spada

pouvoir enlever – au moins partiellement – à Pierre Mignard, «l'usurpateur» ! C'est le portrait de *la princesse Massimo Muti Papazzuri* de l'ancienne collection Messinger, naguère à Rome (1) et ainsi décrit dans le livre de Pietro d'Achiardi : « Riche toilette décolletée, blanche et verte, que maintient à la taille un haut corset et que parent de fines dentelles et de gros bouffants imitation de chrysanthèmes, sur la gorge et sur les épaules ; cheveux bruns châtain clair, partagés sur le front; yeux grands, nez régulier, bouche petite et très sinueuse... «Ces lignes, à la conclusion *mignarde* (comme de règle à leur date) accompagnent une parfaite reproduction que j'ai sous les yeux en achevant la présente notice, – simplement destinée selon mon propos à faciliter les études ultérieures « autour » d'un attrayant problème d'histoire de l'art.

P. Bautier

(1) Au palais Massimo, où je l'ai visitée... en 1911. – Voy P. d'Achiardi, *La collection Otto E. Messinger de Munich* (Rome 1910).

La création et l'école de Laon



Une voussure encadrée de deux cordons d'oiseaux raconte à la Cathédrale de LAON l'œuvre des sept jours (1). C'est en apparence, le récit de la Genèse; mais un examen en détail révèle que la pensée qui a dirigé le ciseau du sculpteur était lourde de toutes les richesses philosophiques du XIIe siècle. De cette collaboration naquit une des œuvres symboliques les plus extraordinaires du moyen-âge; si, (d'après M.M. Davy (2), on admet que le « langage symbolique peut » être saisi selon l'état de conscience de » celui qui l'appréhende à tous les stades » de sa croissance spirituelle, par un » approfondissement dans un sens verti- » cal, qu'il soit illettré, pélerin ou docteur», on se trouve ici en présence de la création d'un artiste qui a su faire passer dans la pierre l'enseignement scolastique professé pendant des siècles par les maîtres illustres de l'Ecole de la Cathédrale de LAON.

Qu'était cette école de LAON?

Son établissement paraît presque aussi ancien que celui de l'Eglise Notre-Dame elle même. Les textes, en effet, relatent qu'elle eut l'honneur de «nourrir, élever et éduquer» (3) le futur évêque Saint Rémi de Reims, c'est elle qui rendit ce grand Apôtre des Francs « éminent dans les sciences et la rhétorique, d'une sainteté comparable à celle de Saint Silvestre, tel qu'il fut capable de ressusciter les morts » (4). Lorsque Saint Rémy éleva l'église de son enfance au rang de cathédrale, il plaça à sa tête, son neveu, Génébaud qui lui aussi

(1) Fenêtre sud du 1er étage, façade occidentale.
(2) Essai sur la symbolique romane – M.M. Davy.
(3) Flodoard, Hincmar: de Remigius.
(4) Grégoire de Tours.

était « versé dans les lettres et l'écriture sainte » ([1]). L'école qui allait mériter le titre d'école prébendée ([2]) par son ancienneté et le sérieux de son enseignement avait franchi, une étape décisive lors de l'élection en 623 de Saint Canoald comme évêque. Ce moine venu de Luxeuil, rompu à l'ascétisme irlandais par Saint Colomban lui même allait protéger une colonie de « scots » installée autour de l'Eglise Saint Pierre de Viel.

Par l'étendue de leurs connaissances, l'éclat et l'importance de leurs travaux, ces savants venus de cette « scotia hibernica » transforment la vie intellectuelle de la cité. Si les étudiants en troupes tumultueuses affluent aux sources d'un tel savoir (flamands et allemands sont signalés avoir abandonné Liège pour venir à Laon écouter le scot Dunchad), les rois carolingiens dans ce « LOON » qui est leur domaine ([3]) protègent de leur côté, les irlandais. Charles le Chauve s'attache le plus illustre de tous: Jean Scot.

De ce brillant passé, outre des manuscrits écrits en vieil irlandais, la bibliothèque communale conserve encore le dictionnaire gréco-latin établi par Jean, son commentaire sur Bède le Vénérable, et, contemporain de son auteur, le commentaire du 4e évangile. Tous ces manuscrits provenant du fond Notre Dame, prouvent ainsi combien l'œuvre de l'illustre irlandais était appréciée des écolâtres de Laon malgré la suspicion qui pèse sur elle tout au long du Moyen âge, puisqu'elle contient des « propositions blamables » reconnaît Hincmar de Reims, en évitant d'ailleurs soigneusement de mentionner le nom de leur auteur, et que, si elle entretient la perversion hérétique la condamnation n'intervient qu'en l'année 1225 presque quatre siècles plus tard, condamnation qui, si elle s'attaque à l'œuvre écrite, va laisser subsister à la façade de la Cathédrale, nous le verrons, la doctrine de Jean Scot sculptée dans la pierre du Laonnois.

Pourquoi cette faveur de la pensée érigéenne à LAON? Sans doute parce que dans un climat intellectuel très favorable l'école s'épanouit, soutenue qu'elle est par des évêques eux-mêmes anciens écolatres ou érudits ([4]) attirant

---

([1]) Bréviaire de Laon, nº 254.
([2]) Décretale d'Alexandre III.
([3]) Chanson de Roland.
([4]) 1. Evêques érudits: Pardulus, ami de Servat Loup 853-858. Hincmar de Laon (858-878) neveu d'Hincmar de Reims, subtil et retors à l'excès. Roricon (949-976) lumière des sciences introduit la règle de Cluny à l'Abbaye Saint-Vincent qui possèdera aux dires de Guibert de Nogent 11.000 volumes. Adalberon dit Ascelin 977-1030 – ami de Gerbert de Reims, Barthelémy de Jur (1112-1150) qui attira à LAON les fondateurs d'ordres: Saint Norbert et Saint Bernard, Gautier de Saint Maurice, ancien abbé prémontré qui d'après Saint Bernard « s'essaya à être évêque » (1150-1155) enfin ce Gautier de Mortagne (ancien écolatre) (1155-1175) l'évêque bâtisseur. 2. Etudiants célèbres Gilbert de la Porrée, Adelard de Bath, Rupert de Deutz, Guillaume de Cham-

ainsi une foule d'étudiants et retenant quelques personnalités de premier plan: C'est le Maître Anselme qui « fit revivre l'honneur des lettres et de la Sainte théologie » (1). Pierre Abelard qui souleva tant de passion dans l'école laonnoise et enfin Saint Bernard qui par un contact très fréquent avec l'Eglise de LAON (2) laissa ici tant de traces de son enseignement ascétique.

A LAON, comme d'ailleurs dans les autres écoles du XIIe siècle, le problème de la création, le secret du cosmos se pose avec acuité, car « la connaissance humaine se tire d'abord de la considération des choses créées; le monde invisible est un livre public attaché, selon l'usage, avec une chaîne où chacun peut tirer à son gré la vérité divine » (3): Que pour les uns la foi procure la connaissance (4), que pour d'autres la connaissance permette la foi (5), ou encore que « l'amas des sciences et des belles connaissances ne servent qu'à reconnaître Dieu comme l'auteur de toutes ces faveurs » (6).

Il est curieux de constater que tous à travers leurs divergences, basent leur travail philosophique sur l'œuvre de J. Scot cet « insigne érudit dans les écritures, ce savant dans les sciences divines et humaines » (7).

Dans notre sculpture le thème de la création va se dérouler sur le mode grandiose, car c'est dans la « Genèse » que réside le nœud de ce secret de l'unité du monde et la présence de Dieu au sein de ce monde. Dieu, «opifex» créateur, sort le monde du vide par sa parole et c'est pourquoi il sera représenté sous les traits du Christ: le Verbe de Dieu. Ce symbole iconographique qui n'est pas spécial à Laon repose sur une longue tradition dont le point de départ est certes dans le texte des premiers versets de la Genèse: «Dieu dit» reprise par le Psalmiste « Dieu dit et les choses sont faites», puis par Saint Jean, « Le Verbe est Dieu, tout a été fait par Lui » et par Saint Paul « Dieu crée par son Verbe, par son Fils. En Christ toutes choses ont été créées dans les cieux sur la terre, tout a été créé par Lui et pour Lui » la même pensée se

---

peau, Guillaume de Saint Thierry, Jean de Salisbury qui conserva les écrits de son maître Gautier de Mortagne, et peut être ce mystérieux « Honorius Augustodinensis », auteur de la « Clavis physicae », œuvre directement inspirée de Jean Scot et que l'iconographie laonnoise était loin d'ignorer.

(1) Lettre d'Eugène III.

(2) Lors des fondations de quatre abbayes cisterciennes: Foigny, Vauclerc, Montreuil, Longpont; avec Innocent II, en 1131; lors de la fondation de l'Ordre des Templiers 1130; dans la lutte contre Abelard et les sectes apostoliques; pour la 2e croisade.

(3) Saint-Bernard.

(4) Fides quaerens intellectum, d'Anselme.

(5) Intellectus fidéi d'Abelard.

(6) Idéal cistercien: epistolae S. Bernard.

(7) Clavis physicae.

continue dans Saint Augustin jusqu'au XIIe siècle où les philosophes écrivent tous à l'envie: « En Christ toute chose est créée » (Honorius) « Nous avons été fait par la parole de Dieu » (Saint Bernard) « Dieu fonde tout dans le Verbe, il expose ainsi sa Sagesse dans une vue d'ensemble de la connaissance de sa Providence éternelle » (Abelard).

L'œuvre de la création est racontée ici en 10 sculptures que nous étudierons les unes après les autres.

*

* *

1e sculpture: DIEU assis compte sur ses doigts les jours de sa création, de sa main droite il désigne les quatre doigts réunis de la main gauche. Tout de suite le geste de DIEU calculant découvre l'importance du nombre dans la création car « DIEU est l'esprit qui gouverne le monde par le mouvement et le calcul » ([1]) et tout le Moyen Age à la suite de Saint Augustin pense que la Sagesse divine se reconnaît aux nombres imprimés en toutes choses. Ce serait donc un contresens que de voir dans le geste de Dieu comptant, une traduction enfantine du sculpteur dans son interprétation de la Genèse, mais bien au contraire il signifie la grandeur de DIEU établissant sur le monde l'harmonie du monde car « tout ordre de la nature, toute composition agencée se distribuent dans les rapports des nombres et le nombre qui participe au mouvement concordant des choses universelles, offre l'exemple de toutes les perfections » ([1]). Mais le symbolisme va encore plus loin, car les quatre doigts de DIEU sont le signe de la création corporelle. « tous les corps sont formés de quatre éléments, chacun étant attribué à l'élément qui entre en majeure partie dans sa constitution, d'où les corps ignés, terrestres, aquatiques et aériens ([2]) et « Dieu a créé le corps d'Adam des quatre éléments » ([3]).

Le manuscrit du liber rotarum illustrant le de natura rerum d'Isidore de Séville est une vivante illustration de cet enseignement ([4]). Au centre de la rose s'inscrit le monde, l'année et l'homme, les bords du cercle divisés en quatre parties attribuent à chaque quart un élément dominant qui influe sur une saison, un climat, une caractéristique biologique ou morale de l'homme:

([1]) Abelard, Introduction à la théologie.
([2]) Honorius (Clavis Physicae) répète l'enseignement de Jean Scot et de Chalcidius.
([3]) Anselme de Laon (sententias), les aliments nourrissent les quatre parties du corps, cerveau, bile noire, sang et humeur.
([4]) Manuscrit N.D. de Laon, ms. 422.

(ainsi le feu engendre l'été, la chaleur et la colère; l'air le printemps, l'humidité et le sang; la terre, l'automne, la sécheresse et la mélancolie; l'eau, l'hiver, le froid et l'humeur.

Par ailleurs, Isidore de Séville nous apprend que DIEU a crée quatre sortes de créatures: 1) celles qui sont dépourvues de mouvement, 2) celles qui possèdent vie et mouvement sans sensibilité (les plantes), 3) celles qui ont la sensibilité (les animaux), 4) celles qui pensent (les hommes et les anges).

Cette distinction d'Isidore est si fondamentale que Saint Bernard appuie sur elle son raisonnement « de l'Amour de DIEU » ([1]).

2e sculpture: DIEU assis tient dans sa main une boule aux contours légèrement ondés, au centre de laquelle émergent 9 petites têtes. Cette sculpture, tout étrange qu'elle puisse nous paraître, illustre le premier verset de la Genèse: DIEU dit que la lumière soit et la lumière fut. Cette représentation de la création de la lumière répond à tout l'enseignement philosophique du XIIme, et elle se trouve résumée dans le « de cognito vitæ » d'Honorius où ce dernier s'appuyant sur la phrase de Saint Paul « de la flamme de feu, DIEU fit les anges, qui seront ses esprits et ses serviteurs » déclare que cela signifie que DIEU a fait de rien des esprits angéliques, qu'il a crée leur corps du feu, c'est cette création que l'Eglise désigne dans le « Fiat Lux »: «que du feu soient faits les corps lumineux des anges». Bien avant, Jean Scot, dans sa hiérarchie céleste avait posé ce principe que « la seule forme qui convienne aux apparitions angéliques c'est la nature éthérée ou ignée toute voisine des substances supercélestes. Si par l'excellence de leur nature intellectuelle, ils peuvent être considérés comme supérieurs au monde sensible, cependant d'après les Pères, ils sont pourvus de corps spirituels incorruptibles, mais en même temps, les anges et les âmes sont localisés dans l'espace et le temps parcequ'ils sont inclus dans des propriétés définies, au contraire du DIEU créateur qui se meut sans espace, ni temps ».

En vain Hincmar de Reims avait condamné cette manière de voir, la soupçonnant de prendre son origine dans des croyances populaires païennes gréco-latines. Le XIIe, nous l'avons vu, ne l'a pas abandonnée pour autant et Abelard s'appuyant sur l'enseignement de Platon l'explicite ainsi: « le

---

([1]) « Ainsi il arrive que cette noble créature (l'homme) qui était si hautement élevée par l'excellent don de la raison demeurant dans l'ignorance d'elle-même commence d'être associée au rang des animaux privés de raison; faute de connaître qu'elle a reçu beaucoup plus que toutes les autres et s'étant rendue conforme aux créatures qui n'agissent que par les sens, elle devient enfin comme une d'entre elles ».

Souverain bien anime d'abord les corps célestes; anges et esprits sont fondés avant l'homme, selon une différence de dignité [1]. Certains esprits étant supérieurs aux autres, d'où les Anges, Archanges et Dominations ». Ces anges peuvent être corps spirituels car rien n'existe dans la nature incorporelle et invisible si ce n'est DIEU. «Toute créature céleste est forcément corporelle quoi qu'il leur manque la chair. Sont corporelles, en effet, les natures intellectuelles, les démons (ces esprits de l'antiquité définis par Platon (et qui assument un corps aérien (Anselme), inclus non dans la chair mais dans une nature angélique » (Abelard).

D'ailleurs les scholastiques ne s'en tiennent pas là et pour donner de ces corps spirituels une définition valable, ils n'hésitent pas à dire que le corps éthéré des anges est un feu non brûlant, serein, d'une lumière perpétuelle (ceci selon Honorius) corps d'air épais devenu lumineux au moment du fiat lux (selon Rupert de Liège).

A côté de la hiérarchie des anges simplifiée chez Abelard, nous voyons Alain de Lille diviser les esprits célestes en 3 ordres, le supérieur avec les chérubins, les séraphins et les trônes, le médian avec les dominations, les principautés et les puissances, l'inférieur avec les vertus, les archanges et les anges.

Les 3e, 4e, 5e et 6e sculptures suivent simplement le récit de la Genèse.

DIEU assis sépare la terre de la masse des eaux.

Au centre du disque la terre ronde, au dessus une masse ondée représentant les eaux.

Selon la Genèse « DIEU dit que les eaux qui sont sous le firmament s'amassent en une seule masse et qu'apparaisse le continent ».

Selon l'ordre énoncé dans Isidore de Séville, Dieu crée les choses qui sont sans mouvement, « cette terre immobile, épaisse, insensible ».

Dans la 4e, DIEU tient un disque sur lesquels sont sculptés 3 grands arbres.

« DIEU dit que la terre verdisse de verdure, des herbes portant semence et des arbres fruitiers donnant sur la terre des fruits contenant leur semence ».

Dans la 5e, DIEU crée le Soleil, la lune et les étoiles; il tient un disque où sont sculptés les 3 luminaires « qu'il y ait des luminaires au firmament

---

[1] même idée chez Anselme: « Au début de la création DIEU fit une créature douée de raison, c'est-à-dire un ange qui a la notion de DIEU et est fait pour le contempler (sentencia).

du ciel pour diviser entre le jour et la nuit et qu'ils servent de signes tant pour les fêtes que pour les jours et les années ».

Dans la 6e sculpture, DIEU assis, de son bras droit levé tient un poisson par la tête, sur son poing gauche, tel un fauconnier, est posé un oiseau qui d'ailleurs n'est pas un faucon.

« DIEU dit que les eaux grouillent d'un grouillement d'êtres vivants et que des oiseaux volent au dessus de la terre contre le firmament du ciel ».

Si ces quatre sculptures suivent le récit de la Bible, il est probablement utile de rappeler que les considérations d'Isidore de Séville étudiées plus haut sur les quatre espèces de créatures de la création sont monnaies courantes au XIIe siècle puisque Saint Bernard classe pareillement les créatures en « éléments dont leur qualité est d'être mais sont sans vie (puisqu'il paraît clairement que ce n'est pas la même chose du corps qui vit d'être et de vivre, puisqu'il peut être et ne vivre pas) et les choses qui sont et qui ont la vie. D'ailleurs il y a divers degrés dans la vie des bêtes et la vie des arbres. L'une est pourvue de sentiments, l'autre en est privée » (1). Dans l'explication du cosmos, nous découvrons également, une autre concordance de la pensée scholastique. Tous découvrent dans les premières pages de la Bible la splendeur du monde, de la création et le « Dieu vit que c'était beau » terminant chaque verset évoque en chacun des échos lyriques.

C'est ainsi que paraphrasant Saint Augustin, qui dans sa contemplation, interrogeait l'œuvre de DIEU, Honorius écrit « DIEU porte en Lui l'univers, Il le crée comme une immense cithare et le crée dans la beauté » et Abélard dans une envolée s'écrie « Interroge la terre et la parure du ciel, la terre fructifiant en herbes et en arbres, la terre pleine d'animaux, la mer pleine d'innombrables bêtes qui nagent, l'air débordant d'oiseaux, interroge les tous sur leur splendeur et vois: tous te répondent d'une seule voix « c'est DIEU qui nous a fait ». La louange de l'œuvre retourne la louange au maître de l'œuvre. Ainsi le Créateur des choses est loué par sa créature elle-même ».

Mais si le mystique cistercien écrit lui aussi « la louange de l'œuvre retourne à l'ouvrier », il ajoute aussitôt « quand tu connaîtras les mystères et les étendues de la terre, les hauteurs du ciel et les profondeurs de la mer, si tu t'ignores toi-même, tu seras comme celui qui bâtit sans fondation et prépare non un édifice mais une ruine (2), que ta considération commence

(1) Commentaire du cantique des cantiques LXXXI.
(2) Saint Bernard de consideratione 11-3.

par toi » et par ces mots Saint Bernard nous amène sans effort à la 7e sculpture, la création de l'homme.

7e *sculpture*, DIEU assis dans un geste plein de tendresse touche le menton de l'homme qui en retrait, debout derrière Lui les bras encore inertes ouvre sur le monde un regard neuf et ébloui. Au pied de DIEU des mammifères (chèvres ou béliers). Cette sculpture est extrêmement belle dans sa simplicité et sa concision. Pourtant la présence des mammifères au pied de DIEU créant l'homme a semblé étrange à certains.

Signalons tout de suite que nous trouvons la même particularité dans la miniature de la création du « Clavis physicae » d'Honorius.

La vérité est que tous les détails de cette sculpture sont essentiellement symboliques et méritent d'être éclairés par les textes du temps; c'est pourquoi nous citerons un ou plusieurs textes en face de chaque geste sculpté, de façon à projeter une lumière assez inattendue sur l'intention philosophique et religieuse de l'artiste.

1° D'abord DIEU pense l'homme et l'homme surgit tout d'un coup de la pensée de DIEU debout et derrière le créateur assis.

« L'homme est en Dieu de toute éternité, en tant qu'il est aimé de DIEU éternellement, parce qu'il nous a aimés et comblés de ses grâces dans son Fils bien-aimé avant la création du Monde » (1).

2° Le visage de l'homme dans les grandes lignes apparaît comme un double du visage de DIEU, il est l'image de son créateur.

« La plus haute dignité de l'homme consiste en ce qu'il est image de DIEU, sa noblesse n'est pas petite puisqu'elle approche du Verbe par une double affinité dans sa nature à savoir et par la simplicité de son essence et par la perpétuité de sa vie (1).

Nous faisons l'homme dit DIEU vraiment à l'image et à la ressemblance de notre Trinité: du Père il reçoit la Puissance qui lui soumet les créatures, du Fils il a l'intelligence, de l'Esprit la générosité de la Vertu » (2).

3° L'homme est créé debout, tout droit derrière DIEU.

« L'âme faite à l'image est créature, tout à fait relevée, puisqu'elle est capable de sa majesté et elle en porte les marques par le désir qu'elle a de la rectitude. Nous lisons que DIEU a fait l'homme droit. De ce DIEU si grand, si droit, l'âme faite à cette image tire sa grandeur et sa rectitude (1).

---

(1) Saint Bernard (commentaire du cantique LXXI).
(2) Abelard (introduction à la théologie).

4º DIEU touche affectueusement le menton de l'homme, et tire de la matière son bras encore informe car « il nous a modelé par amour comme le potier modèle le vase » (1).

5º L'homme dans sa grandeur est au dessus des autres créatures, d'où l'apparition des animaux aux pieds de DIEU, et la création simultanée des mammifères et de l'homme dans la sculpture – car « la dignité de l'homme consiste plus dans la prééminence de sa nature qui l'élève par dessus toutes les autres créatures corporelles et dans le pouvoir de son empire qui le rend redoutable à tous les animaux de la terre » (1).

6º Mais notre sculpture révèle une intention beaucoup plus précise encore.

Les animaux au pied de DIEU rappellent la chute de l'homme; il suffit d'écouter J. Scot, Guillaume de S. Thierry et surtout Saint Bernard. Le premier en effet écrit: « l'animalité est en l'homme la conséquence du péché, les mouvements de la nature cessent d'être spirituels et deviennent semblables à ceux des autres animaux, l'homme n'ayant pas sû rester dans la contemplation de la vérité a abandonné la beauté de l'image divine ».

Guillaume de S. Thierry insiste: « l'homme est d'abord un animal marqué par la domination du sensible, attaché avec délectation aux services des sens corporels, il doit en être tiré par la conversion » et Saint Bernard précise :

« L'homme ayant été créé dans l'honneur, lorsqu'il vient à se méconnaître mérite d'être comparé aux bêtes et renvoyé avec elles comme les compagnes de son état présent de corruption et de mortalité. L'homme fait droit par DIEU s'est engagé lui même dans une infinité de maux, il est devenu misérable et tout courbé jusqu'à la mort, « vous avez cru; ô impie, que je serais semblable à vous dit Dieu mais la fraude et la duplicité du cœur, comme attachée et comme cousue avec l'aiguille du péché vous a rendu comparable aux bêtes brutes et a changé votre gloire en la ressemblance du veau qui mange de l'herbe ».

Mais Saint Bernard est un maître spirituel, il ne nous laisse pas dans le désespoir de la chute. Il nous apprend « comme nous sommes très charnels que nous prenons tous naissance de la concupiscence de la chair, il ne se peut faire autrement que nos désirs et nos affections ne commencent par la chair, mais s'ils viennent à se régler avec le temps s'avançant par degrés sous la conduite de la grâce, à la fin ils se verront heureusement consumés par l'esprit: ce n'est pas le spirituel qui précède, mais l'animal, ensuite ce qui est spirituel,

(1) Saint Bernard.

il faut que nous portions l'image de l'homme terrestre auparavant que d'exprimer en nous l'image du céleste. L'histoire se divise en 3 parties comprenant en elle la création, la réconciliation et la réparation du ciel et de la terre; c'est pourquoi l'âme qui s'est courbée sur la terre demeure capable de l'éternité, la mort ou nécessaire du corps ou volontaire du péché ne ruine pas l'immortalité de la nature et qui ne sera étonné de la charité de DIEU qui daigne bien rappeler l'âme de laquelle il a été méprisé. Et Saint Bernard conclut: nous avons employé durant trois jours tout le temps que nous nous sommes prescrits pour vous expliquer l'affinité de l'âme avec le Verbe. Nous vous avons fait voir qu'il n'est point d'âme quoique chargée de péchés, engagée dans les vices, charmée par les attraits de la volupté, captive de son bannissement, enfermée dans la prison de son corps, enfoncée dans la boue, plongée dans la fange, attachée à ses membres, percée d'inquiétudes, accablée d'affaires, saisie de crainte, affligée de douleurs, emportée par les erreurs, rongée d'ennuis, inquiétée de soupçons, étrangère dans la terre de ses ennemis, souillée avec les morts, il n'est point d'âme damnée et désespérée à ce point qu'elle ne puisse reconnaître en elle-même d'où elle ose aspirer aux noces célestes du Verbe. Quel sujet a-t-elle d'appréhender? Tout ce qu'elle a à faire c'est de conserver la noblesse de sa nature, par l'honnêteté de sa vie, d'orner et d'embellir par de saintes actions et affections cette beauté céleste qu'elle a reçue dans son origine ».

Ces citations de Saint Bernard sont certes longues mais nécessaires pour nous faire pénétrer dans l'intention symbolique de notre sculpture, car elles nous font découvrir réunies en un seul motif la création de l'homme, sa chute et sa rédemption mais surtout elle nous ouvre la voie et va nous permettre de comprendre les intentions très obscures des 9e et 10e sculptures, d'autant mieux que ces sculptures s'écartent des poncifs habituels employés à Chartres et à Auxerre.

8e sculpture: DIEU appuyé sur son bâton après l'œuvre des sept jours, se repose et s'endort. Comme pour la première sculpture où vous avons vu DIEU comptant les jours de sa création, DIEU appuyé sur son baton n'est pas une naïve traduction du texte de la Genèse:

« Au 7e jour DIEU choma de tout l'ouvrage qu'il avait fait ». Dieu est « l'artifex », « l'ouvrier » (1) le constructeur (2) « à l'œuvre on reconnaît

(1) Saint Bernard.
(2) Abelard.

le maitre d'œuvre » et parce qu'il est cet « artifex » il porte dans sa main le signe distinctif de la dignité du maître d'œuvre tel que nous le voyons encore dans la main de Hugues Libergier sur sa pierre tombale (1) et rappelant encore une fois que la création s'est déroulée sous le signe de la grandeur, nous citerons encore J. Scot : « Dieu se manifestant, se crée lui-même d'une manière admirable dans ses créatures et l'Invisible se réalise visible ».

9e *sculpture:* DIEU assis sur un trône lève les mains vers une draperie placée derrière lui et dont les pans reposent sur ses genoux; à droite et à gauche, à la hauteur des mains, émergent 2 hommes et au dessus 2 anges avec un encensoir.

Cette sculpture, comme la suivante d'ailleurs resterait fort obscure, si nous nous écartions de nos guides.

Remarquons d'abord que la miniature de la création de la « Clavis physicae » au bas de la composition, nous montre également DIEU tenant dans les mains levées une draperie qui dans les plis supérieurs contient toute la création. Le Verbe de Dieu en touchant la draperie symbolique, dans la sculpture comme dans le manuscrit, attire à lui le cosmos entier qu'il a créé. DIEU est le premier et le dernier, commencement et fin, entrée et sortie. Formule familière exprimée dans les textes depuis J. Scot qui nous montre DIEU, « à partir de la superessentialité de sa nature, descendu dans les causes primordiales, devenir principe de toute essence, de toute vie, de toute intelligence,et dans une progression ordonnée en toutes choses, faire tout, devenir tout en toutes choses et revenir en lui-même en rappelant tout à lui ».

Les cisterciens emploient le même langage afin de rendre compréhensible les voies mystiques ainsi « dans l'humilité nous aurons garde de nous attribuer quelque choses de ce qui est en nous, rien de notre grandeur, rien de notre science ne nous appartient, mais nous renvoyons absolument le tout au Saint Nom de DIEU qui en est la source et le principe; d'ailleurs personne ne peut accuser DIEU d'injustice, de rappeler à soi son ouvrage et ses dons, d'autant plus que l'ouvrage ne peut jamais s'excuser d'aimer son ouvrier, et le terme de la vie mystique est bien l'amour, cette chose excellente si toutefois elle retourne à son principe, en remontant à sa source et à son origine, elle en tire toujours de quoi couler incessamment ».

Ce cercle qui se ferme et va selon Honorius de « cette nature de Dieu qui créée et n'est pas créée à celle qui ne crée pas et n'est pas créée » se réalise

(1) Cathédrale de Reims.

dit J. Scot par l'intermédiaire de « 2 créatures spirituelles privilégiées l'homme et l'ange » – « Dieu est esprit et ce phénomène spirituel ne peut être compris que par des spirituels (dit ailleurs Saint Bernard), Abelard exprime également cette suprématie de l'esprit et du Monde spirituel qui seul subsistera à la fin des temps. « Que DIEU ait tout fondé dans le Verbe, c'est ainsi qu'il expose sa sagesse, qu'il fonde tout dans la faculté de raisonner, le Verbe ne se découvre pas à notre sens de l'ouïe d'une manière passagère, mais à notre faculté permanente de compréhension, car selon l'écriture « Il fit les cieux dans la connaissance » il a ordonné toute chose dans la vue d'ensemble de la connaissance de sa providence charnelle. Cette expression intellectuelle de Dieu est l'organisation éternelle de sa sagesse, car Dieu est esprit. Dieu esprit notre vraie vie ne peut être que vie de l'esprit, car « en Dieu nous vivons, nous nous mouvons, nous sommes ». Dans cet ordre spirituel, Saint Bernard précise que le Verbe, dès le commencement, est sagesse, justice, sanctification et rédemption pour les anges et pour les hommes car s'il a relevé l'homme de sa chute, il a préservé l'ange et a été ainsi: rédemption pour les deux.

La 9e sculpture est donc l'expression d'une vision où apparait la suprématie du spirituel sur toute la création.

La 10e sculpture: Dieu couronné assis sur un trône tient sur ses genoux deux créatures tournant leur visage vers lui, tandis qu'à ses pieds un démon dévore un réprouvé et que des anges derrière lui tiennent des encensoirs.

Cette dernière sculpture n'est que la conclusion et l'aboutissement de la pensée eschatologique de nos auteurs. En effet J. Scot nous apprend « que le fruit de la grâce permet le salut, il est le retour à DIEU et l'amour des créatures aux causes dont elles procèdent vers ce Verbe dans lequel les causes subsistent. La créature spirituelle sera alors véritablement unie à Dieu par la pureté de la connaissance. Par l'homme se réalise le retour aux causes, grâce au Christ médiateur qui sauve toute créature sur la terre et dans les cieux. Partant de la même idée Abelard nous apprend que les deux élus sur les genoux de Dieu sont l'humanité toute entière, homme et femme réunis car « de même que la faute a précédé dans les deux sexes, de même la grâce existe chez les deux ». A l'heure présente nous sommes dans la foi et c'est dans la foi que nous nous croyons fils de Dieu. Ce que nous serons n'apparaîtra pas aussi longtemps que nous serons enfermés dans les corps, que nous voyagerons loin de Dieu. Nous marchons dans la foi, mais lorsque nous arriverons et nous nous arrêterons, nous aurons la vision et non plus la foi et nous aimerons dans la charité qui est parfaite.

Contemplant la gloire de Dieu qui nous sera révélée, nous serons métamorphosés par cette vision elle-même à travers la gloire de Dieu qui nous éclaire nous les croyants et nous entrerons dans la gloire de la vérité totalement révélée ([1]).

Anselme ne s'exprime guère différemment «l'âme humaine et rationnelle sera élevée à la vision de Dieu; Dieu sera reconnu dans les créatures corporelles comme le soleil peut l'être dans les objets qu'il éclaire. En ce sens, l'écriture peut dire que Dieu souverain apparaîtra en toutes choses et c'est de cette vision que se glorifieront les élus».

L'enseignement de Saint Bernard tend à nous démontrer la même chose. En effet après nous avoir montré que « c'est la présomption qui nous fait avoir assez d'insolence pour tirer notre propre gloire d'un bien qui n'est pas notre et nous fait semblables aux démons » (d'où présence du démon dans la sculpture dévorant un réprouvé).

Il nous assure que « de même qu'une goutte d'eau versée dans une quantité de vin, semble perdre tout son être en même temps quelle prend la saveur et la couleur du vin: de même qu'un morceau de fer tout embrasé et tout pénétré du feu étant dépouillé de sa propre et première forme ressemble parfaitement au même feu et de même encore que l'air de toutes parts éclairé de la lumière du soleil devient si fort semblable à cette même clarté de la lumière que vous le prendriez plutôt pour la lumière même que pour un air pénétré de la lumière, ainsi toute la volonté humaine dans les bienheureux viendra à se fondre et à se perdre en elle-même et deviendra par ce moyen toute transformée en la volonté de DIEU ». Ce degré d'amour ne peut s'obtenir qu'après que le corps sera devenu spirituel et immortel et qu'il sera plongé et abîmé dans cet amour infini de la gloire éternelle et de l'éternité glorieuse (de l'amour: St Bernard).

C'est ainsi que « dans ce monde totalement spirituel, l'esprit entré dans les abîmes de la toute puissance divine ne s'emploiera plus qu'à la contemplation de la justice de son aimable souverain. Alors il sera permis de contempler le Roi dans sa majesté assis sur les Chérubins, assis sur un trône magnifique, engendré avant Lucifer et égal à son Père dans les splendeurs des cieux » (commentaire du cantique XXII).

L'œuvre des sept jours de Laon se termine donc sur la vision eschatologique telle que nous la décrivent les mystiques du XII° puisque à côté des

([1]) Abelard.

commentaires de Saint Bernard, le bénédictin Guillaume de S. Thierry dans sa lettre à ses frères de Mont Dieu s'exprime à peu près dans les mêmes termes.

Il ne nous reste plus qu'à signaler que cette admirable sculpture toute à la fois symbolique et mystique, est encadrée de deux cordons d'oiseaux représentant des petits aigles dans une volute becquettant des raisins et des aigles puissants ouvrant leurs ailes. Sans aucun doute les aigles ici symbolisent le rôle de l'Esprit dans la création selon la Genèse: « l'Esprit de Dieu planait sur les eaux ». Pour les milieux platonisant du XII°, à la suite de Saint Augustin et des Pères de l'Eglise: « si le monde n'est pas un être animé, il existe une force spirituelle et vitale » qui ajoute Jean Scot « meut, anime tous les corps, même les astres, les nuées et les plantes, elle est la «vita generalissima» qui participe à l'unique source créatrice de toute vie ».

Cette vie, appelée « âme du monde », nos scholastiques la placent au milieu du cosmos où elle permet la transmutation les uns dans les autres de tous les éléments qui constituent l'univers dans un circuit incessant.

D'ailleurs le sentiment de Saint Bernard n'est pas différent puisqu'il écrit:

« Ce n'est pas la même chose d'être et de vivre puisque comme plusieurs croient, la vie a été dans les éléments longtemps avant qu'elle ait été dans les membres. Selon ce sentiment, lorsque les corps cessent de vivifier, ils cessent de vivre non pas d'être. Ils sont liés, entrelacés les uns aux autres, ils ne sont pas des êtres purement simples mais composés, séparés ils ne sont pas réduits au néant mais chacun retourne à son principe par exemple l'air en air le feu en feu et le reste de même façon (LXXXI) cant.

Cette âme du monde, le miniaturiste, dans la clavis physicae la figure par des bras enlacés, dans la divisione naturae d'Isidore de Séville par des roses multiples aux cercles s'interpénétrant les uns les autres.

Abélard l'assimile à l'Esprit saint créateur qui plane sur les eaux. «Aussi bien dans l'Evangile que dans Platon, de toute éternité, toutes les choses sont ordonnées au mieux à travers le souverain bien et chacune en particulier progresse selon la volonté divine....

L'âme du monde est Dieu lui même, elle est cette troisième personne sortie de DIEU qui est le souffle créateur l'Esprit Saint ».

Quoique Guillaume de S. Thierry s'élevat violemment contre cette interprétation de l'Esprit Saint, âme du monde exposée par Abélard, interprétation hérétique qu'il soupçonnait « transmise des Grecs par Jean Scot » et qui « introduisit dans la pensée sacrée ces philosophes antiques mal rasés et mal lavés » et, que ce même Guillaume ne fut pas étranger à la condamnation d'Abélard à Soissons, il est curieux de noter la survie de l'âme du monde,

Saint Esprit dans cette voussure de la Cathédrale et de préciser ainsi l'étendue et la portée de la pensée érigéenne et des philosophes grecs malgré les condamnations d'hérésie dans l'école de Laon à la fin du XIIe siècle.

Arrivé au terme de notre étude, nous restons un peu suffoqué de ce que les écolatres de Laon ont exigé de leur sculpteur, mais en même temps ce témoin de la pensée scholastique nous fait découvrir la réalité et la vitalité de l'Ecole de LAON, un des sommets de l'esprit au XIIe siècle, en même temps qu'une certaine sérénité au dessus de la vie tumultueuse des étudiants et de l'enseignement passionné de leurs maîtres, sérénité dont Saint Bernard et Abélard venaient de donner l'exemple en se donnant à la demande de Pierre le Vénérable un fraternel baiser de paix (1).

SUZANNE MARTINET

BIBLIOGRAPHIE

DAVY M.M. Essai sur la symbolique romane
FLICHE : Histoire de l'Eglise : J. Scot
D'ALVERNY : Le Cosmos symbolique du XIIe siècle
Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen âge, t. XX, 1953
GRÉGOIRE DE TOURS : De Liber confessorum
BRÉVIAIRE DE LAON : Ms 254 LAON
Ordinaire de Lisiard MS: 215 et Adam de Courlandon ms 221 Laon
ANSELME DE LAON : Sentencias excerptas
SAINT BERNARD : Lettres — de l'amour de Dieu
Commentaire du Cantique des Cantiques : Trad. Gilson
ABELARD (opera) : Introductio ad théologiam
ISIDORE DE SÉVILLE : De divisione naturæ liber rotarum ms 422 LAON
Guillaume de S. Thierry : Epistola ad fratres de monte Dei
ALAIN DE LILLE : Quoniam homines
Commentaire: évangile selon St Jean: Jean Scot: ms 81 Laon
Glossaire Greco-Latin: Jean Scot: ms 444 Laon
Genèse: édition du Cerf.

(1) Lettre de Pierre le Vénérable à Innocent II.

Un maître parisien de Jérôme Stalpaert, sculpteur brugeois

Au cours de nos recherches sur Mathieu Jacquet dit Grenoble, un des plus remarquables « imagiers » français de la fin du XVIe siècle, et sculpteur attitré d'Henri IV, nous avons découvert un contrat d'apprentissage qui apporte une contribution intéressante à la biographie d'un sculpteur et architecte flamand: Jérôme Stalpaert le vieux, né à Bruges en 1589 (1).

La vie et l'activité de cet artiste brugeois de la 1ère moitié du XVIIe siècle sont assez bien connues (2). On ignorait cependant qu'à l'âge de 17 ans, il se fût rendu à Paris pour y parachever sa formation artistique. Comme en fait foi le document reproduit plus loin, il s'adressa dans ce but précisément à Mathieu Jacquet, alors célèbre. Par contrat passé le 12 septembre 1606, il s'engageait à demeurer un an dans la maison du grand artiste parisien, à le servir « en toutes choses dudit métier de sculpture », et à ne pas « s'ensauver », sous peine pour son répondant, un certain Vandredenbuche, marchand et bourgeois de Paris, de payer à Mathieu Grenoble une indemnité de 45 livres. En échange de quoi, Grenoble s'engageait à son tour à « parachever de montrer ledit art de sculpture » au jeune artiste flamand.

EDOUARD-JACQUES CIPRUT

CONTRAT D'APPRENTISSAGE JÉROME STALPART – MATHIEU JACQUET DIT GRENOBLE (3)

12 septembre 1606

Hierosme Stalpart, filz de Remy Stalpart, paintre à Bruges en Flandre, ledict Hierosme Stalpart estant de present en ceste ville de Paris, aagé de dix huict ans ou environ, confesse... en la présence de honnorable homme Jehan Vandredenbruche, marchant et bourgeois à Paris, demourant rue Sainct Martin paroisse Sainct Mederic, soy estre alloué comme serviteur du

(1) La référence du contrat est *Archives Nationales, Minutier XXI, Reg.* 70.

(2) La *Biographie Nationale de Belgique*, t. XXIII (1921-1924), contient, sous la signature d'Albert van Zuylen van Nyevelt, un article substantiel sur Jérôme Stalpaert, suivi d'une copieuse bibliographie. Voir aussi l'article que Marguerite Devigne lui a consacré dans le *Künstlerlexikon* de Thieme-Becker (1937).

(3) Archives Nationales, Minutier XXI, Registre 70 ,ne 397.

jour d'huy jusques à ung an prochain finy et accomply, avecq honnorable homme Mathieu Jacquet dict de Grenoble, sculteur ordinaire du Roy et maistre sculpteur et paintre à Paris, demourant rue Sainct Martin paroisse Sainct Nicolas des Champs,... qui l'a pris et retient à son service pendant ladicte année, et auquel il promect parachever de monstrer à son pouvoir ledict art de sculture, et mesmement le nourrir et loger pendant led.temps, et payer par led. Grenoble aud. Hierosme Stalpart pendant les derniers six mois de ladicte année dix huict livres tournois au fur et à mesure qu'il en aura besoing... Et ledict Stalpart servira led. Grenoble... audict art de sculture et en toutes autres choses dudict mestier pendant led. temps, et sans ensauver ni aller ailleurs pendant ledict temps. Et en cas de fuitte ou absence dudict Hierosme Stalpart du service dudict Grenoble sans accord legitime, ledict Vandredenbuche a promis et sera tenu payer et bailler audict Grenoble... la somme de quarante cinq livres tournois...

Faict et passé après midy ès estudes des notaires soubssignez l'an mil six cens six, le mercredy douziesme jour de septembre

M GRENOBLE   Hérion Stalpaert

GOGUYER   CHAPELAIN

Jan Baptist van Baelen
en zijn verzameling tekeningen en schilderijen te Kortrijk in de XVIIe eeuw.

In onze archiefdepots zijn inventarissen van vorstelijke verzamelingen van kunstwerken niet zeldzaam. Van dergelijke schriftelijke bronnen wordt in de kunstgeschiedenis ruim gebruik gemaakt. De bekende nota's van Pinchart maken er dikwijls melding van en men mag als algemeen bekend veronderstellen, althans onder kunsthistorici en oudheidkundigen, dat het Rijksarchief te Brussel voor de XVIIe eeuw in de « Papiers d'état et d'audience » o.a. de inventaris van kunstvoorwerpen van het Hof te Tervuren (1698-1742) bevat en het Handschriftenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel o.a. de inventaris der kunstwerken van Aartshertog Ernest (1593-1594) en die van Graaf de Fraula van 1740. Dat het Rijksarchief te Gent onder zijn « Familiearchieven » (n° 163) een dergelijke inventaris bezit is minder bekend [1]. Deze inventaris vertoont de eigenaardigheid dat hij niet een beeld geeft van een vorstelijke of adellijke galerij, maar van een burgerlijke verzameling uit vroeger tijd. Bovendien werd hij door de verzamelaar, persoonlijk opgesteld en bevat allerlei belangwekkende aantekeningen en opmerkingen, die ons inlichten over de tijdsgeest.

Wie is Jan Baptist van Baelen, bezitter van deze alleszins merkwaardige kunstverzameling, hoofdzakelijk bestaande uit tekeningen (190) en schilderijen (154)? Tot mijn spijt en niettegenstaande mijn herhaalde pogingen, ook ter plaatse, om inlichtingen in te winnen in het door de oorlog geteisterd Kortrijks stadsarchief (bibliothecaris Dr W. Soete) en bij de Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk (voorzitter M. André Delvoye) ben ik weinig te weten gekomen over zijn leven. Het enige wat ik persoonlijk uit de « Staten van goederen », n^{r} 195, van het Gents Stadsarchief vernam, is dat Jan Baptist van Baelen in de 2e helft van de 17e eeuw raadspensionaris was van de stad Kortrijk, waar hij een woning betrok in de « Langhe Stedestraete » te Kortrijk. In de aanvang van de 18e eeuw is hij verhuisd naar Gent, waar hij een huis betrok « devant la Maison de Ville ». Blijkbaar had hij geen kinderen, want zijn erfgenaam is een neef, wonende te Kortrijk, J. Goetghe-

[1] Rijksarchivaris J. Maréchal, vroeger te Gent, thans te Brugge, trok er destijds mijn aandacht op.

buer, « francq eschevin de la Chatellenie de Courtray » en « seigneur de Volsbergh ». Verder ontdekte ik dat hij voor de « Raed van Vlaenderen » een proces heeft gevoerd « contra Petrus Bogaert ende Guislain François Baudoncq » in 1701. Het lijdt geen twijfel dat in de aanvang van de 18e eeuw een gedeelte van zijn kostbare verzameling naar Gent werd overgebracht, waar ze moet behoord hebben tot de talrijke en befaamde Gentse « konstkabinetten » van die tijd.

De voornaamste expert « in de Conste », die hem ijverig bijstaat is een Kortrijkse schilder: Moerkercke. Het toeval wil dat er te Kortrijk een familie Van Moerkercke is geweest, die gedurende verschillende geslachten schilders heeft voortgebracht.

De oudste schijnt Joos van Moerkercke te zijn geweest. Een zoon van hem is Johannes van Moerkercke, geboren op 4 maart 1623. Een andere Johannes, zoon van Johannes, werd geboren op 29 october 1636, blijkbaar een neef van de eerste Johannes. Jan Baptist van Moerkercke, geboren op 14 januari 1678, zoon van Johannes, is een kleinzoon van Joos, want Jan Baptist noemt zijn zoon naar zijn grootvader Joos of Justus.

Het is de grootvader Joos, die omtrent 1620 op de muur van de St. Katherinakapel in de Kapittelkerk te Kortrijk, in de Kapel der Graven van Vlaanderen, de beeltenissen aanbracht van de Aartshertogen Albert en Isabella, alsook die van de Spaanse koning Philips IV. Hij moet dus een vooraanstaande schilder zijn geweest, die in aanmerking kwam voor officiële opdrachten. Hij leverde in 1610 de tekeningen voor de gebrandschilderde glazen in twee panden van de Abdij van Groeninge. Dat er nog andere van Moerkercke's te Kortrijk als schilders werkzaam waren bewijst de vermelding van een Pieter van Moerkercke, die in 1656 het carton tekende van de opheffing van het beleg van Valençiennes voor een damasten tafelkleed, textielspecialiteit van de « Golden river »-stad Kortrijk. De bekende Kortrijkse schrijver en schilder, Erasmus Causse (1660-1738), die een «Thienjarige Reise» door Italië, door hem beschreven, ondernam, was in gezelschap van een Johannes van Moerkercke. Deze Johannes was de zoon van Pieter, van wie het geweten is dat hij van afkomst een Gentenaar was. Johannes overleed in 1689 te Rome tijdens de « Thienjarige Reise ».

Er zijn te Kortrijk in de loop van de 17e eeuw verschillende families Van Moerkercke, die aan schilderkunst deden.

De expert van Jan Baptist van Baelen is echter de Jan Baptist, die in 1678 was geboren en afstamde van Joos van Moerkercke. Hij was schilder

en kunsthandelaar en was in betrekking met een andere kunstambachtsman, een zekere Depost, die door Van Baelen regelmatig geraadpleegd wordt voor de waardeschatting van de « moluren », van de omlijstingen, maar ook soms voor de kunstwerken zelf. Want de verzamelaar Van Baelen is een secuur man. Hij heeft nog meer experten geraadpleegd, telkens als hij daartoe de gelegenheid heeft, te Kortrijk zelf, en op zijn reizen te Rijsel en te Parijs. Hij stelt veel prijs op het oordeel van schilders, die bij gelegenheid te Kortrijk hebben gewerkt, zoals Boitard en Brackelman. Voor het oordeel van Monsieur Arnould (Arnout), schilder te Rijssel, en Monsieur Paillet, schilder en rector van de « Académie royale de peinture et de sculpture » te Parijs heeft hij de grootste eerbied. Eveneens voor Monsieur Pelegrini, Venetiaan, waar het Italiaanse meesters betreft. Terloops worden nog andere namen genoemd : Van Merlen, Francisque Milé en Francisque Milé junior, Moerman, Fouilliaert, Vuilé, Cleef, ook de reeds hoger vermelde Kortrijkzaan: Seignor Causse, en de heren Quenel, Fabac, Bourdalou te Parijs, de Heer Advocaat Porate te Rijsel, de schilder Moula, Boingne, enz. Een aantal werken van zijn verzameling moeten reeds in bezit geweest zijn van zijn vader. Uitdrukkelijk vermeldt hij werken gekocht te hebben van een Doctor van Daele, een Louis de Vooght, een Adriaen Valcke en een Pater van de Abdij te Groeninge: Engelbert van den Woude. Sommige tekeningen heeft hij « getrocquiert » met tekeningen, toebehorend aan Van Merlen (in december 1595). In verband met een tekening, voorstellende Mozes op de Berg Thabor, van Rafaël, noemt hij een Gentse schilder Seignor Anthone (1) die ze als origineel van Rafaël aan de Bisschop van Gent, Monseigneur van den Bosch (2) zou verkocht hebben voor 25 £. gr. Hij zelf verwijst herhaaldelijk naar Félibien (André Félibien, 1619-1695), d.i. de bekende auteur van de « Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ». We hebben hier dus te doen met een zeer ernstig « amateur », die niet het eerste het beste koopt, maar zorgvuldig wikt en weegt en zich vakkundig laat voorlichten. Bovendien heeft hij een eigen oordeel en toont zich een kieskeurig kenner, die zijn kunstschatten verzorgt en ze naar waarde weet te prijzen. Meestal worden de afmetingen medegedeeld, de vakkundige termen aangehaald, bv. in het frans peinture camaijeu, haché, papier greiné, de aard van de « molure » bepaald, bv. ebbenhouten molure. Een gedeelte der tekeningen

(1) Antonius van den Heuvel, † ± 1677, deken van het Gents schildersambacht in 1633, 45, 55, 56, 57.
(2) Karel van den Bosch, 8e bisschop van Gent, wiens grafmonument in de St Baafskathedraal in 1665 werd uitgevoerd door J.B. van Helderbergh.

worden in porte-feuilles bewaard, zoals blijkt uit de volgende nota, na nr 172 der Tekeningen :

« Nota mijnen grooten nieuwen bouck van blauw pampier
daer mijne teekenijngen in liggen cost .. .. 11 sch. gr.
te weten over 3 handen blauw pampier .. .. 3 sch. 6 gr.
2 bladeren carton .. .. 1 sch. gr.
Ende aen bouckbinder voor alle de reste .. .. .. 5 sch. 8 gr. »

De algemene titel van zijn inventaris luidt :

« Liste van mijne seer curieuse ende excellente teekeningen ofte desseins, mitsgaders schilderien ende andere fraeijheden ende rariteyten, met de notitien hoe veele die weerdich geestimeert sijn, door experte in de Conste».

De verzameling bestaat inderdaad uit drie delen :

1° een lijst der tekeningen, gaande van n° 1 tot n° 190;
2° een lijst van schilderijen, gaande van n° 200 tot n° 353;
3° een lijst van juwelen en van rariteiten, alleen de juwelen (ringen met stenen) zijn genummerd van 1 tot 4 (van « 5 andere gouden ringen, in den eenen van de welcken staet een fin diamantjen », schrijft hij dat ze verkocht zijn, behalve « den vijfden met het fin diamantjen van mijn huysvrouwe hebbe ick noch).

We nemen ons voor hieronder deze drie afdelingen van zijn verzameling vluchtig te overlopen.

We stellen vast dat J.B. van Baelen, 17e-eeuws Vlaams burger, een besliste voorkeur heeft voor tekeningen van Italiaanse meesters: Rafaël komt 31 maal voor, Titiaan 14 maal, Michel Angelo 3 maal, de Carraci's 11 maal, Julio Romano 8 maal, Correggio 6 maal, Parmesano 9 maal, Tintoretto 2 maal, Veronese 3 maal, Polidoro 4 maal. Van de Vlaamse en Hollandse meesters bezit hij slechts een 4-tal tekeningen van Rubens, waarvan 2 waarschijnlijk van Gaspard de Craeyer, 2 van Martinus de Vos, 1 van Van Dijck, 1 van Pourbus, 1 van Quellinus, 1 van Wildens, 1 van Bronckhorst, 1 van Lucas van Leyden, 1 van Lange Jan (Aertszen), 1 van Neefs of Bloemaert, 13 van Paulus Bril, waarvan 1 waarschijnlijk van De Momper.

Daar hij het oordeel van één « expert in de conste » doorgaans niet voldoende acht en zijn eigen oordeel wantrouwt, raadpleegt hij een aantal specialisten, meestal schilders, die zijn verzamelingen komen bezoeken of die hij op zijn reizen naar Rijsel of naar Parijs gaat opzoeken. Tot deze specialisten behoren Boitard, Francisque Milé, vader en zoon, Arnould, Paillet, Vuilé, Pellegrini, Causse, Cleef (Jan van Cleef), Brackelman, Van Merlen, Moerman, Fouillaert, Moula, Boingne. Ook een Kortrijkse lijstenmaker, die voor zijn

tekeningen en schilderijen « moluren » maakt, wordt, zoals we gezien hebben, naast Moerkercke het veelvuldigst vermeld. Een aantal van deze experten moeten, gezien hun faam als schilders, goede kenners zijn geweest.

We kennen bv. François Boitard, een Franse tekenaar, geboren omstreeks 1670 en overleden in Den Haag omstreeks 1715, vrij goed. Hij was een leerling van Raymond Lafage en was achtereenvolgens werkzaam in Frankrijk, Engeland, Nederland en blijkbaar ook in Vlaanderen. Van zijn kunst kunnen we ons vergewissen door tekeningen, bewaard in het Louvre en die bijbelse onderwerpen voorstellen: Aankondiging aan de Herders, God de Vader verschijnt vóór Mozes, Pharao's ondergang in de Rode Zee, enz. Naar zijn tekeningen werden koperplaten gestoken door Mathias Oesterreich en M.C. Prestel. Boitard was een knap tekenaar, wiens vaardigheid en speelsheid van de lijnen het Rococo aankondigt.

Monsieur Arnoul of Arnould, schilder te Rijsel en bijzondere vriend van Van Baelen, is waarschijnlijk François Arnoul, afkomstig van Cambrai, die o.a. te Amiens en te Rijsel heeft gewerkt tegen het einde van de 17e eeuw. Hij was meer een locale Noord-franse beroemdheid vergeleken met die andere vriend van Van Baelen: Monsieur Paillet, schilder en rector van de «Académie royale de peinture et de sculpture» te Parijs. Is Paillet te Kortrijk geweest of heeft Van Baelen hem enkel te Parijs opgezocht? In elk geval weten we dat Antoine Paillet, geboren te Parijs in 1626 en er overleden in 1701, rector werd in 1695, wat volkomen klopt met de data van de inventaris. Antoine Paillet was zeker een beroemd schilder in zijn tijd. Leerling van Sébastien Bourdon werd hij reeds vroeg, in 1659, Académicien. Door zijn schilderijen: « Conquêtes de Louis XIV » en « Le triomphe d'Auguste à la bataille d'Achim» trok hij de aandacht van le Roi-Soleil, die hem « peintre ordinaire du Roi » benoemde. Hij heeft zowel kerken te Parijs (« Le Martyre de S. Barthélémy » in de Notre-Dame is van zijn hand) als het Paleis van Versailles met schilderwerk gestoffeerd. In het Paleis van Versailles zijn de geledingen (voussures) van de « Anti-chambre de la Reine », voorstellend « La Fureur et la Guerre », « Zénobie combattant contre l'empereur Aurélien » en andere oorlogstaferelen voorbeelden van zijn decoratief talent.

Vuilé, eigenlijk Vuez, Arnould, is eveneens een erkende celebriteit ten tijde van de regering van de Zonnekoning. Deze historieschilder had een wisselvallig leven. Geboren te Hautpont bij S. Omaars in 1642, zoals Arnoul een Noord-fransman, overleed hij te Rijsel in 1719. Achtereenvolgens werkte hij te Parijs, te Venetië en te Rome. Te Versailles was hij medewerker van Le Brun en werd hij Académicien in 1681. Na een tweegevecht zag hij zich

verplicht uit te wijken naar Constantinopel. Dank zij de bescherming van Louvois kon hij naar Frankrijk terugkeren, maar moest hij zich te Rijsel vestigen. Aldaar heeft hij tal van werken uitgevoerd: in de Kapel van het Hospitaal, in de kloosters van Rijsel, Cambrai en Douai. Het Museum van Rijsel is in het bezit van talrijke voorbeelden van zijn kunst; meestal heiligenfiguren: St. Franciscus, St. Bonaventura, St. Thomas van Aquino, enz. Het is niet onwaarschijnlijk dat deze Frans-Vlaming ten huize van Van Baelen te Kortrijk heeft verbleven.

Milé, genaamd Francisque, vader en zoon, is een naam, die herhaaldelijk voorkomt in de « Liste » van onze verzamelaar. Milé vader was een halve Vlaming. Hij werd immers uit een Franse vader, ivoordraaier uit Dijon, in 1644 geboren te Antwerpen. Hij was leerling van Laurent Francken, genoot zijn bescherming en huwde diens dochter. Hij ging alsdan als «peintre flamand» naar Parijs, waar hij bevriend werd met de uitgeweken Vlaming Genoels. Te Parijs onderging hij de invloed van Poussin. Hij bezocht herhaaldelijk zijn geboorteland en werkte in Nederland en in Engeland. Te Antwerpen bewaart men nog zijn « Slag bij Kalloo » in het Stadhuis. Ook te Brussel in het Museum van Schone Kunsten hangt een doek van hem, voorstellende de Heilige Familie. Hij overleed te Parijs in 1679. Milé was een goed tekenaar en één van de beste landschapschilders van zijn tijd. Hij had twee zoons-schilders: Millet, Henri, en Millet, Jean-François. Beiden werden »Académiciens », maar evenaarden hun vader niet. Wie van beiden bedoeld is met François Milé junior is twijfelachtig, ofschoon het eerder Jean-François zal zijn, die van 1666 tot 1723 leefde en zich vooral toelegde op het « Paysage historique ».

Van de buitenlandse autoriteiten halen we ten slotte Pelegrini, Venetiaen, aan. Van de talrijke Pellegrini's in de kunstgeschiedenis van de 17e en 18^{e} eeuwen hebben we hier zonder twijfel te verkiezen Giovanni Antonio Pellegrini, schilder, geboren te Venetië in 1675, die lange tijd te Parijs leefde, maar in zijn geboortestad overleed in 1741. Deze Pellegrini heeft zijn grootste roem gekend in het buitenland. In 1704 huwde hij de schilderes Angela Carriera, de zuster van de gevierde portretschilderes Rosalba Carriera, die eveneens vooral te Parijs roem oogstte. Achtereenvolgens verbleef Pellegrini te Londen, te Düsseldorf, te Hannover. In 1716-17 werd hij ingeschreven in de Liggeren van het St. Lucasgilde te Antwerpen. Aldaar schilderde hij voor het Brouwersgilde de « Vier Elementen » en « de Smeden van Vulcanus », alsook het plafond van het klein College van de stad Antwerpen. In 1718 ontmoeten we hem in Den Haag, het volgend jaar in Engeland. Van 1720 dagtekent

de plafondschildering van de galerij van de « Banque royale » te Parijs. Daarna werkt hij nog te Würzburg, te Praag, te Parijs, waar hij in 1733 lid wordt benoemd van de « Académie ». In 1734 is hij te Mannheim. Na die tijd arbeidt hij te Padua en te Verona en bij tussenpozen te Venetië. Zoals zijn leven is zijn kunst bezield door een geweldige bewegingsdrang. Hij houdt van verkortingen en oversnijdingen en overdrijft in de tekening van de verwrongen ledematen, vooral van de handen. Zijn neiging tot hevige contrastwerking zowel in de compositie als in het koloriet brengt hem dicht bij de kunst van zijn virtuose tijdgenoot Tiepolo. Graag verdoezelt hij de vormen en lost ze op in een stralend licht. Evenals Tiepolo is Pellegrini een virtuoos, een vertegenwoordiger van het Italiaans « fa presto » en het Venetiaans cosmopolitisme van die tijd. Zijn oordeel zal gewis zwaar hebben gewogen in de voorkeur van onze Kortrijkzaan voor de Italiaanse kunst.

Van de binnenlandse experten hebben vooral de Kortrijkse en de Gentse schilders zijn vertrouwen: Moerkercke en zijn zoon Justus, de Rome-vaarder Causse, Moerman en Cleef. De vaak geciteerde Van Merlen zal wel niet de graveur Cornelis van Merlen zijn geweest, maar eerder Pierre Jacques van Merlen, de schilder en de handelaar in gravuren te Parijs, waar zijn vader Jacob, overleden in 1660 reeds handelaar was in prenten, hoofdzakelijk van « contrafacten » van gravuren naar Rubens door Ragot. Zijn winkel was gevestigd in de bekende « rue St. Jacques » en had een veelbetekend uithangbord : « A la Ville d'Anvers ».

Na deze kennismaking met een aantal zijner experten, die, zoals men gezien heeft, niet de eersten de besten zijn, maar werkelijke beroemdheden, gaan we over tot een overzicht van zijn schilderijen, 154 in getal, die alle opgehangen zijn in de diverse kamers van zijn ruime woning. Hier zijn het dan toch de binnenlandse meesters, die het leeuwenaandeel hebben, en in 't bijzonder is de Antwerpse school goed vertegenwoordigd. Van David Teniers heeft hij 4 schilderijen, van Theodoor Rombaut 3, van Casteels van Antwerpen 3, van Van Dyck 1, van Rubens geen enkel, wel van zijn leerlingen: Van Houck, Wouters; van Schut, Wildens, Bosmans en Ykens 1, van de Hollanders: Van Haeften 2, van Lange Jan 1, van De Heem 1, van diens leerling Van Son 1, van Abshove, leerling van David Teniers 1, van de Gentenaars: Beernaert 2 en Van Mol 1, Herseques 1, van de Antwerpenaars: Somers 1, van Hes 1, Francq 1. Verder treffen we nog aan: 1 van Frans Floris, 1 van Vinckeboons, 1 van De Momper en 1 van Pourbus. Van de Primitieven een drieluik van een onbekende Meester en een paneel, toegeschreven aan Quinten Metsijs of aan Jan van Mabuse. Van de Fransen is er maar weinig:

Rogiers van Valenciennes 1, Bergaigne van Rijsel 1, van Milé vader 1, van Milé zoon 3. Nog minder van de Italianen: Julio Romano 1 en l'Espagnolet 1. Van de Kortrijkzanen bezit hij vanzelfsprekend het meest: 1 van De Coninck, 2 van Pieter van Moerkercke, 1 van Urbanus De Vos, niet minder dan 18 van Jan Baptist Moerkercke en 11 van diens zoon Justus.

De eigenaardigheid van deze galerij van meer dan 150 schilderijen is dat ze verdeeld is over de verschillende kamers van zijn huis, dat zeker een vrij groot burgershuis moet zijn geweest. Het was gelegen in de « Lange Stedestraete ». Er is ook herhaaldelijk spraak van een nieuw huis in de « Couvenstraet », waar zijn « monfrère Goetghebuer » woont en waarheen sommige van zijn schilderijen verhuisden.

We moeten ons het huis van de Raadspensionaris van Kortrijk voorstellen als een groot burgershuis met een brede voordeur, die door een even brede gang ons naar een binnenkoer leidt met bijgebouwen, wellicht met een tuin of « lochting ». Rechts van de ingang komt men in een « voorsaele », links in een « voorsalette ». Deze « voorsalette », gelegen langs de straatkant deed bij handelaars of ambtenaars dikwijls dienst als « kantoor » of « comptoir ». Blijkbaar is dat niet het geval bij de raadspensionaris Van Baelen, waar hij zijn « comptoir » aanduidt als gelegen achter de « Edtcamer ». Achter de « voorsaele » bevond zich de « Eetkamer », die uitzag op de binnenkoer en in verbinding stond met een keuken. Langs een trap in de gang kwam men op de eerste « stagie »: vooraan de « slaapkamer » of «voorcamer», achteraan de « achtercamer » met nog een kamer, die gebeurlijk als kinderkamer dienst kon doen. De tweede « stagie » had éénzelfde indeling als de eerste, waarbij een ruime « palier » overeenstemde met de breede corridor of gang. Boven de tweede « stagie » strekte zich dan de ruime zolder uit.

We zullen de volgorde der vertrekken, zoals ze voorkomen in de «Liste», gemakshalve volgen. In de grote « Salette » hangen drie grote stukken «sijnde de triomphen van het Venerabel, van Neptunus en van Venus ». Volgens Moerkercke zijn het werken van Casteels van Antwerpen. Verder hangt daar nog een « Mariabeeld met de Heilige Jozef en het Kindeken Jezus op de schoot van Maria ». Dit laatste doek heeft Jan Baptist geërfd van zijn vader, want Moerkercke bevestigt dat het schilderij een origineel stuk is van Van Houck, leerling van Rubens en hofschilder van Leopoldus, en dat een zekere Cauwinck van Brussel, vermoedelijk een handelaar in schilderijen aan vader Van Baelen zaliger daarvoor 100 guldens heeft willen geven. In dezelfde grote Salette bevindt zich een « Afdoenynghe van tcruys », « dienende tot eene autaertafel ». Hier ook weet Moerkercke te getuigen dat het een kopie

is naar de Afdoening van het Kruis van Van Dyck. Depost, de lijstenmaker, gelooft dat het een werk is van de schilder Beernaert uit Gent. Een toegevoegde nota leert ons dat dit altaarstuk « door papa saligher » present werd gedaan aan de Kerk te Lootenhulle « staende ter rechter hant ».

Een volgende schilderij is een « blommencrans », geschilderd door Bosman, priester te Antwerpen. Daarnaast een « Sater met een Venus ». Moerkercke weet te vertellen dat het een werk is van Frans Wouters van Antwerpen, dat Wouters leerling is geweest van Rubens en hofschilder werd van keizer Ferdinandus II. « Twee schetsen dienende tot eene these » (waarschijnlijk de illustratie van een doctorale thesis van de Universiteit te Leuven of te Douai), gekocht van een zekere Wautier van Rijsel, anno 1669, bekleden daar eveneens de wand. Moerkercke zegt dat ze originelen zijn van de schilder Schut, « gebooren in de Kempen ». Er is natuurlijk ook een schouwstuk. Moerkercke oordeelt dat het een werk is van Wildens junior. Een ander zegsman, Bugot, schrijft het eerder toe aan « Paulo de Vos ». Het zal dus wel een jachttafereel geweest zijn. Naderhand werd dit schilderstuk overgebracht naar het nieuw huis « bewoont by monfrère Goetghebuer » voor zijn « comptoir ». Bovendien bevatte de grote Salette nog een «cleen stucxken», voorstellend een « conversatie » (van Maria met heiligen?) en een Mariabeeldje in bezilverd pleister.

De « voor Salette », die thans aan de beurt komt, had eveneens een schouwstuk: « Adam en Eva ». Aan de wanden hingen talrijke stukken : de vier jaargetijden, zijnde « den voorsomer, den Somer, den herfst en den Winter », verder drie mythologische voorstellingen: Venus, Pallas en Juno, een paar godsdienstige stukken: de H. Franciscus, de H. Maria Magdalena, een stuk van de « Noot Godts », een kopie van David Teniers naar het origineel van Annibal Carracci, dat had toebehoord aan de Aartshertog Leopoldus. Er was ook nog een « Magdalene », « sijnde een Vanitas », een stilleven met vruchten van Van Son, leerling van De Heem, een stuk « daermen musicque singht » en een stuk van « Jongens die blaeskens maeken » van Christiaan Van Dom. Benevens een klein doek « van eenen Coridon met syn herderinne en schaepen » is aldaar het « portrait » van zijn overleden vader. Het werd geconterfeit door Van Mol, schilder van Gent in 1681 en is « ten wttersten wel gemaect ». In de « voorsaele » tegenover de « voor Salette » treft men een « lanck stuck » aan, « sijnde den droom van Abraham ». Een kopie van Theodoor Rombaut naar het origineel van Jordaens zal menig liefhebber aangetrokken hebben, nl. « Democrites en Heraclites den eersten die de weirelt belacht en den tweeden die de weirelt beweent ».

Langs « de steeger van de eerste stagie » hangen in de winter twee schouwstukken, die men slechts in de zomer op de schoorsteenmantels plaatst, een nuttige voorzorg tegen beroking van de brandende haard.

In de « Saele » of « Edt-Camer » is er nochtans een schouwstuk, blijkbaar permanent, « synde een Lantschap » door Urbanus de Vos, schilder van Kortrijk. Boven de deur prijkt een « Speelman op de gitarne, die zyn snaeren d'accord stelt », toegeschreven aan Theodoor Rombaut. In de eetkamer bevindt zich een « alkoof », waarboven een « platte forme » (?) die door de schilder Moerkercke werd gemaald.

Komt dan verder de « comptoir » ter sprake, waar zich verschillende schilderijen bevinden: een schouwstuk « sijnde eenen Jongen bij de kersse », een Maria-beeld, een aantal « waterverwen »: « Christus die mensen spijst, een keuken, landschapkens, een « troigne van een vrouwspersoon op paneel », alsook « eenen Satyr weg loopende met eene naekte Venus », een origineel van een der Carracci.

Op zijn « slaap-camer boven » ontbreken de schilderijen niet. Als schouwstuk een groot Landschap door N. Hersecques, schilder van Gent, verder een « Corps de guarde » door Abshove, de « alderbeste discipel van David Teniers», een Mariabeeld door Beernaert, schilder van Gent naar Van Dyck, een « architecture » door Rogiers van Valencienne, een « bloemstuk » door Jacobus van Hes, schilder van Antwerpen.

Op de « achter-camer boven » een stuk op paneel met twee deurkens, d.i. een drieluik met de voorstelling van « de drie Coningen ». Daarnaast een « Mariabeeld met het kindeken Jesus op haeren schoot » van Quintin Metsys of van Jan van Mabuse. Depost, de lijstenmaker, heeft aan de eigenaar medegedeeld « datter cleene stucxkens van Jean Mobeughe, niet meerder als dit syn gecocht geweest tot acht ende negen hondert guldens », waarbij Van Baelen opmerkt: « daerom dit wel te examineren raekende de weerde ». We stippen verder aan: een « Cavalcade van Gent, a° 1666, een « plan van de stadt van Paris » en een « Portrait van den Coninck van Vranckerijck ». De « Voor-Camer boven » staat ook nog vol schilderijen, waaronder godsdienstige stukken, landschappen, een historie-schilderij van Joannes Ykens van Antwerpen, een « vrouwspersoone maekende sausijssen ». Ik noteerde verder schilderijen toegeschreven aan Frans Floris, aan Vinckeboons, aan Theodoor Rombaut, aan de Van Moerkercke's, vader en zoon.

De laatste afdeling van de « Liste » van onze verzamelaar is gewijd aan zijn « fraey-hicheden ofte rariteyten ». Daartoe behoren grote «zee-hoornen»

en figuurkens van pleister of steen: « een figuurken van steen, treckende eenen doorne wt sijnen voet, sijnde de copie van Pasquin, die tot Roomen is » en « twee hoofden van plaester in mijn comptoir sijnde een hollanderken met een hollants moeijerken ». Zeer gesteld is onze burger op zijn kostbare juwelen: ringen en edelstenen, emerauden en agaten, granaten en opalen, zelfs op een « prisme de cristal », « driecantich, seer aerdich en veele fraeye couleuren door te sien alsmen het selve cristal tegen de oogen houdt ende wel bequamelyck ommedraeyt, naer den heesch ».

We leren hier de 17e-eeuwse verzamelaar Van Baelen langs zijn naïeve kant kennen, tuk op curiositeiten – een algemeen kenmerk van deze tijd, ook bij vorstelijke verzamelaars – de Vlaamse « bourgeois-gentilhomme, die er prat op gaat relaties te onderhouden met de kunstenaars van zijn tijd te Kortrijk, te Rijsel, te Parijs, alsook met tal van voorname edellieden – verzamelaars en hun « fournisseurs ». We laten hem even zelf aan het woord, wat mogelijk is door een eigenhandige ontboezeming op een los blaadje, dat toevallig bij de inventaris van zijn kunstschatten werd bewaard :

« Ten jaere 1686 sijnde tot Parijs, hebbe ick dese vier ringen (het betreft 1° « eenen gouden rinck met eenen grooten groenen steen daarin, sijnde een prisme d'emeraude excellent gegraveert », nl. de hoofden van Jupiter en Venus; 2° « eenen gouden rinck met eenen grooten rooden steen sijnde een combe, daer eenen pilgrim ende pelegrine op gegraveert staen », nl. een episode uit de historie van Hercules en Dejanira; 3° « eenen gouden rinck met eenen rooden steen wat bleeker zijnde eene opaele niet fijn, daer seer aerdich 10 hoofden op gegraveert staen: 5 hoofden van manspersoonen, ende keerende dat op en neder, men siet 5 vrauwen hoofden »; 4° eenen gouden rinck met eenen minderen rooden steen sijnde eene granate crud, daer een manshooft op gegraveert is», nl. het portret van de filozoof Socrates(1), getoont aan diversche ervaeren constenaers, om te weten wat de steenen datter staen in ieder rinck, de estimatie en hebben sij niet soucken te doen, omme dat sij sin ende liefde hadden om deselve te coopen, seggende dat de steenen niet besonders weerdich en waeren, ende dat de steenen maer considerabel en waeren om hunne granduer, ende dat de weerde van de granduere dependeerde van de fantasie van de liefhebbers. Ten selver tijde hebbe ick gesproken Monsieur Consola jouaillier woonende op de place Dauphine neffens den pont nœuf, eenen van de experste meesters ende kenders van

(1) Volgens een eigenhandige aantekening heeft hij op 30 december 1695 deze 4 ringen met agaten verkocht aan Sr Van Merlen voor 20 £ groote Vlaams. Hij voegt er aan toe: «onder de weerde».

diergelycken dingen van heel Paris, die mij seijde den minsten steen te wesen une pierre de granate crud (portrait de Socrate), den tweeden sijnde wat meerder te wesen van opael niet fijn, die derde noch meerder te wesen une combe, den 4e sijnde den meesten, une prisme emeraude ofte peron, hy estimeerde seer den 2e om de constige granduer, ende estimeerde aldermeest den groenen steen, mits hy nog daervoren wilde geven een fin gouden horloge van 40 pistolen ». Zo naïef was hij dus niet als het lijkt uit de opsomming van zijn « rariteyten ». Hij was zich wel degelijk bewust van de grote artistieke en ook geldelijke waarde van zijn verzameling.

Toen hij in 1718 te Kortrijk (*) overleed ging zijn erfenis over aan zijn neef J. Goetghebuer, die zich naderhand te Gent vestigde en het aantal Gentse « Konstkabinetten » met dit van zijn oom J. B. Van Baelen kwam verrijken.

Wat er van die merkwaardige verzameling geworden is, daar de bronnen erover vooralsnog zwijgen, heb ik tot heden niet kunnen ontraadselen. Door erfenissen en veilingen zal er veel ervan verspreid zijn geraakt. Toch is de hoop gewettigd dat sommige stukken uit de Kortrijkse verzameling in openbaar bezit zijn gekomen en zich in onze musea bevinden.

Het doel van deze mededeling was echter niet de geschiedenis en de verspreiding van de kunstverzameling van J.B. Van Baelen te schetsen, maar eenvoudig de aandacht te vestigen op een in onze kunsthistoriografie onbekende en vergeten verzameling tekeningen en schilderijen uit een Vlaamse provinciestad: Kortrijk in de XVIIe eeuw. Het ware wenselijk om aan de zoekers, en gebeurlijk gelukkige vinders, toe te laten op het spoor te komen van sommige kunstwerken, die ongetwijfeld behoren tot het patrimonium van onze Vlaamse en Europese kunst.

Prof. Dr P. de Keyser

(*) *Medegedeeld door mijn student Erik Duverger, kandidaat in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde, van de Rijksuniversiteit te Gent, die een proefschrift over de « Gentse kunstverzamelingen in de 17e en 18e eeuwen » voorbereidt.*

Dat'er uytter handt te koopen zijn diversche schoone ende kostelijcke teeckeninghen van de vermaerdste meesters van heel Italien, Vranckrijck, Nederlandt en andere quaertieren, als te weten van Titiaen, Raphael Urbin, Michiel Angelo Bonarota, Piedro Perugin, Julio Romano, Annibal Louis en Augustin Carraccio, Andrea del Sarto, Mecarino, Francisco Parmigiano, Antonio da Corregio, Benedette Castillione, Tintoret, Baccio Bandinelli, Leonardo di Vinci, Rubbens, van Dycke, Crayer, Paul Bril en veel meer andere oock groote meesters, de selve teeckeninghen toebehoorende d'hoirs van wylent d'Heer ende Meester Ian Baptista van Balem (sic), in sijn leven eersten raedt-pensionaris der stadt Cortryck. Is'er iemandt die curieus is de selve te sien, moghen hun addresseren tot Cortryck ten selven sterfhuyse.

Ghendtsche Post-Tydinghen, nº 48.
Maendagh den 20 Junius 1718.

EEN KORTRIJKSE TEKENINGEN- EN SCHILDERIJENVERZAMELING VAN DE 17e EEUW (Jan Baptist Van Baelen)

DE TEKENINGEN

LISTE van mijne seer curieuse ende Excellente teekeningen ofte desseins, mitsghaders schilderien ende andere fraeijheden ende rariteyten, met de notitien hoe veele die weerdich geestimeert sijn, door Experte in de Conste.

fol. 1-2 Numero 1°

Eerst de h. Moeder Godts met het kindeken Jesus op haeren schoot ende de h. Moeder St Anne, geteekent ende geschildert in brun-asgrauwachtige couleuren van Raphael Urbino, 15 duijmen hoogh, 10 1/2 duijmen breet, origineel
door Moerkercke g'estimeerd op 12 £

kanttekening : dit wordt genaemt, int frans peinture *camaijeu.*

2

Eenen St Laurens, seer excellent, van Titiano – 16 duymen hoogh, 11 duymen breet, origineel
Moerkercke op 40 £

kanttekening : de post der moluren cost 12 *schellijngen en het verguldsel* 16 *schellijngen.*
Felibien tom 1° f° 664, St Pierre Martijr et *le St Laurent* de Titien, sont les chefs d'œuvre qu'il a faits *fait à la plume, lavé, et rehaussé au pinceau.*

3

Een Lantschap, vanden seluen Titiaen – 12 duijmen hoogh, 15 duijmen breet, origineel
Moerkercke op 10 £

kanttekening : haché.
Littré : terme de dessin qui a des hachures. Estampe bien hachée.
hachures : traits ordinairement croisés qui forment les demi-teintes et les ombres.

4

Een groote St Maria-Magdelene, met een kindeken steunende op haer schouder, van Titiaen, 28 1/2 duymen hooge, 32 1/4 breet, origineel Moerkercke op 6 £

kanttekening : staet in de molure.

5

Eene geboorte, van Louis Caratz – 15 1/4 duymen hooge, 11 1/2 breet, origineel
Moerkercke 17 £

kanttekening : haché.

6

Eene naekte figuer geh[eten] eenen Satijr, plat liggende ter aerden, van Michelange Bonarota, discipel van Dominico Ghirlandaio – 9 1/4 duymen hooge, 15 breet, origineel. M[oerkercke] 9

kanttekening : Felibien tom 1° f° 488.

7

Historie van Moijses in blauw couleuren, van Julio Romano, beste discipel van Raphael – 16 duymen hooge, 21 1/2 breet, origineel. M[oerkercke] 17 £

kanttekening: Siet Felibien tom 1° fol 394-395, seggende dat de desseins ofte teekenijngen van Jules Romain veel beter syn als syn schilderien.

8

Een Maria bilt, int root, van Andrea Schiaúum, discipel van Titiaen – 9 1/4 duymen hooge, 9 1/4 breet, origineel. M[oekercke] 10 £

fol. 1 verso

9

Eene Bootschap in eene arcure met blauw ende witte couleuren, van Andrea del Gobbo, pittor' milanese – 5 duymen 1/4 hooge, 9 1/2 breet, origineel. Moerkercke op 7 £

10

Eene O.L. Vrauwe, in root bleeke couleuren, van Antonio Correggio – 13 12/ duymen hooge, 9 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 6 £

kanttekening: De Duc de Chartres sone van Monsieur Broeder van [den] Coninck van Vranckerijck dit siende met den prince de Conti en andere houelijnge, estimeerde dese teekenijng weerdig 50 pistole.

11

Eene O.L. vrauwe, op blauw pampier, van Antonio Correggio – 10 duymen hooge, 6 1/2 breet. Moerk[ercke] 4 £

12

Noch eene cleene O.L. Vrauw met het kindeken op de schoot, in roode ende brunachtich grauw couleuren van Antonio Correggio – 6 1/2 duymen hooge, 5 breet, origineel. Moerk[ercke] 4 £

13

Een nackt kindeken dat slaept, geteekent met de penne, van Antonio Correggio – 5 duymen 3/4 hooge, 5 duymen 1/3 breet, origineel. Moerk[ercke] 3 £ 10 sch.

kanttekening: dit kindeken representeert Semiramis dewelke noch wesende een cleen kint is genouriert geworden van eenige duyfkens ende is daernaer geweest coninginne van Babilonie.

14

Een cleen teekenijnghsken..... van Antonio Correggio – 5 duymen 3/4 hooge, 4 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 2 £

15

Een figuerken op blauw pampier..... van Antonio Correggio – 8 duymen hooge, 3 duymen 3/4 breet, origineel. Moerk[ercke] 2 £

16

De historie van Lazarus in geel brun ende beroocktachtich couleur, van Parmesan. 17 duymen hooge, 12 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 17 £
de post de molure cost 6 sch.

Kanttekening : noteert dat dit is eene schetse in olie-varwe.

17

De h. Hieronimus ende h. Antonius, van Correggio ofte Bernardino Campi Cremonese, ofte Vasari – 21 duymen hooge, 14 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 12 £
de post de molure cost 6 sch.

kanttekening: de post heeft Moerkercke op den 8e Decembre 1693 dit veel meer g'estimeert als het voorgaende van parmesan, dus moet desen prijs op advenant verg'augmenteert worden.

fol. 2 recto 18

Een groot Maria bilt, van francesco Mazzuoli parmigiano, in root couleur – 21/ 12 duymen hooge, . . breet, origineel. Moerkercke 12 £

kanttekening : staet in de moluer, dessein estompé.

19

Historie van Josüe, lanckwerpich, van Baltasar Peruzzi da Siena, ofte van Dominico Beccafinni alias mecarino da Siena – 12 1/2 duymen hooge, 44 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke[8 £

kanttekening: Felibien tom 1, fo 456 de rechte naeme van desen schilder was *dominicq mecarino* van de stadt van Sienne, beccafinni was de naeme van synen weldoender, die hem van schaepherder hadde doen leeren schilderen.

20

Eene andere groote teekenijnge in rostachtige couleuren, van Mecarino – 17 3/4 duymen hooge, 12 breet, origineel. Moerk[ercke] 17 £

21

Eenen Evangelist, van Pernio del Vaga, discipel van Raphaël – 17 duymen hooge, 13 breet, origineel. Moerk[ercke] 4 £

22

Portrait op parchemijn van Jan van Bronchoerst door Broncho[r]t gemaect van syn eijgen selven. 5 duymen 1/2 hooge, 4 1/4 breet, origineel. Moerk[ercke] 1 £ 10 sch.

kanttekening: staet in eene molurken. – Bronchorst was geboren van Utrecht a° 1603 & is seer goede schilder geweest nament[lyck] in figuren, & oock seer goede dessinateur, & noteert dat dit is het origineel, waernaer datter eene plaete gesneden is, & veel prenten van wtgaen.

fol. 2 verso. — Teekenijngen ofte desseins daerop ick geene naemen van schilders gevonden en hebbe, die de selve gemaeckt hebben, nemaer Sr Jan Baptiste van Moerkercke experten schilder in de kennisse van vremde teekeningen van de excellentste meesters van Italien ende andere plaetsen, heeft geoordeelt, dat de naervolgende teekenijngen sijn van de schilders alhier in de marge ge-expresseert.

23

Eenen grooten lanckworpigen hemel van Tintoret – 17 1/2 duymen hooge, 43 breet, origineel. Moerkercke op 17 £

kanttekening: Moerkercke en twijfelt niet, ofter desen hemel is gemaect van Paul Veronese (naam doorstreept). Boitard seght te syn van Tintorets dat hij het stuck danof gesien heeft tot Venetien hanghende boven de plaetse daer het Senaet sit ofte in hun plaetse van justitie felibien tom 1° f° 719.

24

Eene boodtschap, depost gevonden op den dors van dese teekenijnge den naeme, van goan batista finto (ofte) tinto da Parma – 17 1/2 duym hooge, 13 breet, origineel. Moerk[ercke] 9 £

kanttekening: Moerkercke geloeft te sijn van Paul Veronese (naam doorstreept).
Dh. Braekelman estimeert dit soo goet, als den St Laurens van Titiaen hiervooren.

25

Twee stervende religieusen, met andere religieusen rontsom hun en eene arcure, van Pardenone – 10 1/2 duymen hooge, 16 1/2 breet. Moerkercke 8 £

kanttekening: Moerkercke gelooft te syn van Paul Veronese (geheel doorstreept).

fol. 3 recto

26

Eene arcure met eene O.L. Vrouwe daerin tusschen twee Engelen, depost gevonden op den dors Baltasar de la Sienna – 11 1/2 duymen hooge, 10 1/2 breet, origineel. Moerkercke 6 £

kanttekening: Moerkercke gelooft te sijn van Paul Veronese (geheel doorstreept) dit is van Baltazar Peruzzi da Sienna. Siet félibien tom 1° f° 260 grand desseignateur, *peinture camaijeu.*

27

Eene Besnijdenisse, met noch eene andere teekenijnge op den dors – 10 duymen 1/4 hooge, 12 3/4 breet, origineel. Moerk[ercke] 9 £

kanttekening: Moerkercke gelooft te sijn van Paul Veronese. Boitard gelooft oock te sijn van Paul Veronese. Van Merlen seght oock te sijn van Paul Veronese.

28

Eene kinder doodijnge op parchemijn – 11 duymen 1/4 hooge, 12 breet, origineel van pietro Perugrin. Moerk[ercke] 8 £

kanttekening: Moerkercke gelooft te sijn van Leonarde de Vinci welck schilder gestorven is in de aermen van Francois premier Coninck van Vranckrijck, Francisque Milé seght te syn van Perugin meester van Raphaël. Boitard en twijfelt niet of dit is van Perugin.

29

Eene witte fine teekenijnge synde eene triomphe, depost is gevonden te syn van Raphael – 12 1/2 duymen hooge, 17 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 6 £

kanttekening: Moerkercke geloeft die te sijn van Jule Romain ofte van Raphaël.

30

Eene lange smalle triomphe – 5 duymen 1/4 hooge, 21 3/4 breet, dubieus.
de molure cost 4 sch. Moerk[ercke] 4 £

kanttekening: Moerkercke gelooft die te syn van Jule Romain. Staet in de molure.

31

Eene groote blauwe teekenijnge van eenen besetenen, staende in cauwe boven in de molueren vergult – 27 duymen hooge, 17 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 6 £
De gesneden moluer cost 12 sch. ende het vergulden 16 sch.

kanttekening: Moerkercke gelooft die te syn van Parmensis.
(op ingestoken papiertje : n° 31 Lovis Eloy) – staet in den moluer.

32

Een groot lantschap met geelachtige couleuren – 15 duymen hooge, 20 breet en weinig min, origineel. Moerk[ercke] 8 £
de post der moluer cost 6 sch.

kanttekening: Moerkercke gelooft die te syn van Parmensis ofte Paulus Bril, Monsr Arnout schilder tot Rijssel seght te syn van Titiaen.

33

Eenen h. Erasmus hangende aen eene galge met syne twee handen – 13 duymen hooge, 20 3/4 breet. Moerk[ercke] 4 £

kanttekening: Moerkercke gelooft die te syn van Parmensis. Dese teekenijng saude wel connen sijn van Poussin. Siet Felibien tom 2° f° 323, Mr Arnout seght van Poussin, Van Merlen vint dit heel goet & gelooft te syn van Titiaen, maer ick houde dit oock voor Poussin.

34

Den grooten Reuse, sijnde Polyphemus die Ulisses versloegh – 20 duymen hooge, 10 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 6 £

kanttekening: Moerkercke hout dit te syn van Michelange Bonarota. Siet Felibien tom 1° f° 389, waerwt ick wel saude gelooven dat desen wercke is van Julio Romano. Boitard seght te syn van Bronzin.

fol. 3 verso

35

Eene groote lange bataille op grau pampier – 15 1/2 duymen hooge, 35 1/2 breet, origineel.
Moerkercke 4 £

kanttekening: Moerkercke gelooft te syn van Tempeest. Boitard twijfelt of dit origineel is, staet in den molure, depost is van Monsr Paillet schilder & Rector de l'academie royale de peinture et sculpture tot Parijs.

36

Den Lijncxen – 12 1/2 duymen hooge, 9 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 1 £

kanttekening: Moerkercke gelooft te sijn van Rubbens – staet in een moluer van eenen spiegel.

37

Eene blauwe & geluwe geschilderde teekenijnge – 11 duymen hooge, 16 breet, origineel.
Moerk[ercke] 8 £

kanttekening: Moerkercke en twijfelt niet of is van Langen jan (doorstreept). D^{s} Brakelman idem, D^{s} Moerman idem, mijnheer Fouillaert & Vuilé seggen te syn van *Benedette Castillano* – staet in een molure. Boitard segt te sijn van Benedette Castillano, & te sijn de historie van Godt den vader seggende aen Abraham & Sara sittende met het kindeken Isac op haren schoot dat hun generatie saude vermenichvuldigen, & dat die van Agar sittende met het kindeken Ismaël saude... Mr Pelegrini Venetiaen seght van Beneditto Castillano.

38

Eene geboorte verheven met brune coleuren – 15 duymen hooge, 16 /14 breet, dubieus.
Moerk[ercke] 3 £ 10 sch.

kanttekening: Moerkercke en kent den meester niet, & seght niet te doogen, D^{s} Brakelman idem, de post d^{s} Brakelman dit vaerder gesien hebbende, seght noch redel[yck] goet te sijn.

39

Een teekenijng wanof den helft van onder afgescheurt is, geloovende dat het de geesselijng Christi is geweest, in rooder & swarte couleuren – 7 duymen hooge, 11 breet ruijm, origineel.
Moerk[ercke] 2 £

kanttekening: Moerkercke seght dit seer goet te syn van eenen Italiaenschen meester hem onbekent, Van Merlen vint dit oock heel goet.

Teekenijngen ofte desseins daer naemen op staen

40

Een dessein van 3 figuren hant aen hant van *Paul Caliari* anders genaemt Paul Veronese met noch 3 figuren staende op den dors, – 14 duymen hooge, 10 breet, origineel.
Moerk[ercke] 4 £

41

Eene Cruysdraegyng Christi, van Jaq^{s} Callot – 4 duymen hooge, 8 breet ruijm
Moerkercke estimeert deze teekenijng 2 pistolen, origineel Moerk[ercke] 6 £

kanttekening: Moerkercke seght dat Callot was eenen Edelman van Nancij in Lorainen die in schilderconst seer g'estimeert wort.

42

Eene vlucht naer Egypten in ovael van Titiano – 8 duymen hooge, 5 3/4 breet, origineel.
Moerk[ercke] 3 £

43

Eenen Jupiter worpende synen blixem op eene Venus ofte nackter postuer die op haer bedde light (van titiano, synde den vergulden regen) (doorstreept) – 6 duymen 1/4 hooge, 9 breet, origineel. Moerk[ercke] 4 £

De molure is weert ten minste 8 sch.

kanttekening: Mijnheer Francisque seght te sijn van Julio Romano. Boitard seght oock te sijn van Julio Romano.

44

O.L. Vrauwen hemelvaart, van A. Caratz – 9 duymen hooge ruijm, 10 3/4 breet, origineel.
Moerk[ercke] 4 £

fol. 4 recto

45

Eenen boer met een kint op syn schouderen van A Caratz – 10 duymen hooge, 6 breet, origineel – de gesneden molure cost 5 sch. 6 gr. & het verguldsel 5 sch. Moerkercke 4 £

46

Een lantschap van Rubbens – 7 1/2 duymen hooge, 12 breet een weinig min, origineel.
Moerk[ercke] 5 £

kanttekening : staet in eene molure (doorstreept).

47

Historie van eene afgoderie van Pollidor, synde eene offerhande aen eenen afgodt – 6 duymen 1/4 hooge, 10 3/4 breet, origineel. Moerk[ercke] 4 £

48

Twee groote figuren op een blat, van Raphaelo d'Urbino – 11 duymen hooge, 8 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 6 £

49

Adam ende Eva van ... – 7 1/2 duymen hooge, 11 1/4 breet, origineel.
Moerk[ercke] 3 £ 10 sch.

kanttekening: Boitard seght te sijn van Raphaël Fonck sijnde.

50

Eenige figuren, van hemel van Titiaen – duymen 3/4 hooge, 8 breet, n[a] dat de figure die cnielt is het portrait van Titiaen van sijn eijgen hant geteekent, origineel.
Moerk[ercke] 5 £

kanttekening: Cleef seght te syn van Titiano .Moerkercke seght te sijn van Titiano. Boitard twijfelt of dit van Titiaen is.

51

Eene Figuer met eenen Engel van ... – 10 1/2 duymen hooge, 6 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 1 £ 10 sch.

kanttekening: Moerkercke gelooft te syn van Pollidor Milé gelooft te syn van[den] sel[ven] Pollidor, *is een dessein grainé.* Boitard seght te syn van Raphaël heel goet.

52

Eene geboorte van ... – 10 1/2 duymen hooge, 14 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 5 £

kanttekening: Cleef seght te syn van Parmensis alias Parmesan. Moerkercke gelooft te syn van Tintoret. Boitard seght te syn van Parmesan & ten wttersten goet.

53

Den Euangelist Joannes, van ... – 12 1/2 duymen hooge, 7 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 3 £ 2 sch.

kanttekening: Moerkercke gelooft te syn van Paris Bourdon den besten discipel van Titiaen, Boitard seght te syn van Joan Lanfranc, Monsr Pelegrini Venetiaen seght te sijn van joan Lanfranc.

54

De h. moeder Godts, met het kindeken op haeren schoot, & noch eene heijlige, van Parmesan, 6 duymen hooge, 5 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 4 £

kanttekening: Cleef seght te sijn van Parmensis ofte Parmesan, Moerkercke idem, Milé idem, Boitard idem.

fol. 4 verso

55

Eenen Vulcanus, van ... – 9 1/2 duymen hooge, 8 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 5 £

kanttekening: Moerkercke segt te syn van *Andreas del Sarte*, Boitard idem. Dese teekenijnge saude wel connen sijn van L'Albane, discipel van[de] Caratz. Siet Felibien tom 2º fº 292 et seqq. *dessein estompé.* Monsr Pelegrini seght van Andreas del Sarte.

56

Eene figure van eene vrauwspersoone, van Titiano – 5 duymen hooge, 7 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 1 £ 10 sch.

kanttekening: Cleef seght te syn van Titiano. Moerkercke idem. Boitard van Leonard da Vinci.

57

Twee figurkens van 2 heyligen van Raphael d'Urbin – 4 1/2 duymen hooge, 3 3/4 breet, origineel. Moerk[ercke] 3 £

kanttekening: staet in den ebbenhoutten moluerken.

58

Eenige aensichten & aermen, van Raphael d'Urbin – 7 duymen 3/4 hooge, 6 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 1 £

59

Twee nacte figuren int root, van Raphael – 9 duymen hooge weinich min, 8 breet, origineel. Moerk[ercke] 2 £ 10 sch.

onderaan: Felibien tom 1° f° 292 wt d'assemblée des dieuz ofte wt het banquet der goden.

kanttekening: Cleef seght te syn van Raphael. Moerkercke idem. Boitard idem admirable.

60

Eenige figuren daer den eenen leest in eenen bouck sijn(de) wt de schole van Raphael, van Raphael – 9 1/2 duymen hooge, 8 breet, origineel. Moerk[ercke] 5 £

kanttekening: Cleef seght te syn van Raphael. Moerkercke idem. Boitard seght te sijn van Joseph Pijn. Monsr Pelegrini, van Raphael.

61

Eene kinderdoodijnge, van Raphael – 10 duymen hooge, 5 breet, origineel. Moerk[ercke] 6 £

onderaan: de molure cost 5 sch 6 gr & het vergulden 7 sch.

kanttekening: Cleef seght te syn van Raphael. Boitard idem. Moerkercke idem. Siet Felibien tom 1° f° 232 – staet in een gesneden molure.

62

Eenen sot met eene sottinne, ... – 4 duymen hooge, 3 breet. Moerk[ercke] 1 £ 10 sch.

kanttekening: Moerkercke seght dit met de penne geteekent te sijn door Lucas van Leijden. D^s Moerman seght dit een prente te syn & dat hij eene diergelyke heeft. – staet in een ebbehoutten moluerken (doorstreept).

63

Eenen geometricus van Annibal Caratz (doorstreept met erboven Mutiano) – 11 1/2 duymen hooge, 8 breet, origineel. Moerk[ercke] 2 £

kanttekening: D^s Brakelman gelooft dit te syn van Raphaël gel(yck) het gone hier vooren n° 411. Boitard asseureert te sijn van Annibal Caratz, mijnheer Bourdalou seght te syn van Mutiano. Monsr Pelegrini van Mutiano.

64

Eene figure int root met eenen cop in(de) hant van ... – 8 1/2 duymen hooge, 7 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 2 £

kanttekening: Cleef gelooft te syn van Frederic Baroche. Boitard en gelooft dit niet.

65

Een hooft, int blauw & swart van A. Caratz – 9 3/4 duymen hooge, 8 1/4 breet, origineel.
Moerk[ercke] 1 £ 10 sch.

kanttekening: Moerkercke gelooft te syn van A. Caratz. Boitard idem. Dit saude wel connen syn van Tintoret .Siet Felibien tom 1° f° 742.

66

Noch een ander hooft, van Raphael – 11 duymen hooge, 7 1/2 breet, origineel.
Moerk[ercke] 3 £

kanttekening: Monsr Pelegrini seght van Raphaël.

fol. 5 recto

67

Eene O.L. Vrauwe met andere figurkens van ... – 15 duymen 3/4 hooge, 4 1/2 breet, origineel.
Moerkercke 1 £

68

Eenen Christus op syn graf, van ... – Bij de 4 duymen viercant, origineel.
Moerk[ercke] 1 £

69

Eene ander teekenijnge gecrabbelt, van ... & op den dors eenen man op een peert dat syn gadt opwerpt – 5 duymen hooge, 5 1/2 breet, origineel.
Moerk[ercke] 2 £

70

Eene nacte figure ofte Satyr int root, van Caratz – 13 1/2 duymen hooge, 9 breet, origineel.
Moerk[ercke] 3 £ 10 sch.

kanttekening: de copie van dese originele teekenijnghe staet in een ebbenhoutten molure.

71

Eenen Engel die de boeyen breekt van(den) h. Petrus, van Massolino – 12 duymen hooge, 9 1/4 breet, origineel.
Moerk[ercke] 8 £

kanttekening: Moerkercke gelooft te syn van Guido Reni, ick geloove dit te weten van Massolino, staet in eene ebbenhoutten molure wel(cke) molure gecost heeft meer als 2 £.

72

Eene geboorte in geluwe couleur, van mario di fiori (doorstreept), marco da Siena, origineel, 10 duymen hooge, 8 breet.
Moerk[ercke] 4 £ gr.

kanttekening: Cleef seght te syn van Julio Romano (doorstreept).

73

Eene Maria met het kindeken, van blauw couleur van Raphaël, origineel.
12 1/2 duymen hooge, 8 breet. Moerk. 16 £ gr.

kanttekening: Moerkercke seght te syn van Raphaël mij is geseijt dat de Duc de Choiseul, hiervan de schilderie heeft, deselfde grootte gelyck mijn dessein. Siet Felibien tom 1 f° 231, au palais Farnese. Boitard seght te syn van Raphaël – staet nu in een ebbenhoutten molure.

74

Noch een cleen alsvooren, van ... origineel.
6 duym hooge, 6 1/2 breet. Moerk. 3 £ gr.

kanttekening: Boitard seght te syn van Frederic Baroche.

75

Eene Maria & kindeken met andere figuren int root, van *Andreas del Sarte*, origineel.
7 1/2 duymen hooge, 10 1/2 breet. Moerk. 6 £ gr.

76

Eene Charitas, van ... origineel.
12 duymen hooge, 6 breet. Moerk. 6 £ gr.
de gesneden molure cost 5 sch gr & het vergulden 7 sch gr.

kanttekening : Boitard seght te syn van Annibal Caratz.

77

Eene trognie van eene vrauwspersoone, van ...
8 1/2 duymen hooge, 7 breet, origineel. Moerk. 5 £ gr.

kanttekening: Moerkercke seght te syn van Andreas del Sarte. Boitard idem. Monsr pelegrini seght Conissime.

fol. 5 verso

78

Een cleen maria bilt, ofte charitas, van ...
6 duymen hooge, 7 1/2 breet, origineel. Moerkercke op 4 £ gr.

kanttekening: Sr Causse schilder seght te syn van L'Albane, mijn heer Bourdalou tot paris seght van Salviati.

79

Eenige figuren int cleene gecrabbelt, van Julio Romano – 4 duymen hooge, 8 breet, origineel.
Moerkercke op 2 £ 10 sch gr.

kanttekening: Moerkercke gelooft te syn van Julio Romano. Boitard idem.

80

Eene vrauwspersoone in porfil (sic) van Michelangelo – 7 duymen hooge, 4 1/2 breet, origineel.
Moerkercke op 3 £ gr.

kanttekening : staet in een molure.

81

Eene figure op grauw pampier, van Annibal Caratz – 6 duymen hooge, 8 1/2 breet, origineel. Moerkercke op 3 £ 10 sch gr.

kanttekening : staet in een molure van ebbenhout.

82

Eene h. maria magdalene geschildert op pampier, in olie varwe, van Titiano – 9 1/2 duymen hooge, 6 breet, origineel. – de franschen namen dese soorte van schilderie in twee couleuren ene grisaille. Moerkercke op 8 £ 10 sch gr.
item de vergulden gesneden bordure cost mij 14 sch gr. te weten, het molurken 5 sch, 3 boucxkens gout 6 sch, aerbeijt 3 sch gr.

kanttekening: Cleef seght te syn van Titiano. Moerkercke idem. Boitard twijfelt of dit is een origineel van Titiaen.

83

De seven wercken van bermherticheijt, van ... – 8 1/2 duymen hooge, 10 breet wat min, origineel. Moerk. 5 £ gr.

84

Eenen Engel met sijn schilt, van ... – 9 duymen hooge, 7 1/2 breet, origineel. Moerk. 3 £ 10 sch gr.

kanttekening: Moerkercke seght te sijn van Julio Romano / staet in een ebbenhoutten molure / doorgehaald / van een van mijn spiegels. Boitard seght te syn van Julio Romano. Monsr pelegrini seght bellissimo.

85

Eene teekenijnge, zynde een gevecht, van F. Molenaer – 13 duymen hooge, 18 breet, een quart min, origineel. Moerk. 1 £ gr.

86

Eene teekenijn(ghe), sijnde eenen heijligen die van (de) beulen doot geslagen wort met stocken, van ... – 18 1/2 duymen hooge, 14 breet. Moerk. 1 £ gr.

kanttekening : Boitard seght te sijn heel goet – staet in de molure.

87

Eene teekenijnge ofte printe in brun blauwe couleuren, van ...
11 duymen hooge, 18 breet. Moerk. 8 sch gr.

kanttekening : Moerkercke seght te syn van Parmensis.

fol. 6 verso

88

Eenen Christus die gegeesseld wort, van ... – 14 duymen hooge, 9 breet, origineel. Moerkercke 2 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn van Martinus de Vos.

89

Eene teekenijn(ge) van 2 heijlige prelaten, van ... – 11 duymen hooge, 14 breet, dubieum. Moerk. 14 sch gr.

90

Een lantschap, van paulus Bril – 8 duymen hooge, 10 1/2 breet, origineel. Moerk. 16 sch gr.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn, van Momper (doorgehaald). Mijnheer Fouliaert & depost moerkercke seggen te sijn van *paulus bril.*

91

Eenen Christus doot liggen(de) in een slaeplaeken, & van onder den h. petrus die vischt, van ... , origineel – 8 1/2 duymen hooge, 8 breet. Moerk. 1 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn, van Raphael. Boitard idem.

92

Eenen h. Anthonius, in blauw couleur, van ... – 10 duymen hooge, 6 1/2 breet, dubieum. Moerk. 8 sch gr/

kanttekening : Moerkercke seght te sijn, van Natalis, schilder in synen tyt van s'hertogenbosch.

93

Eenen Jongen die besich is met visschen, van ... – 7 duymen hooge, 10 breet, dubium.

kanttekening : Moerkercke seght te syn van J. Neefs ofte Abraham Bloemaert.

94

Twee honden die een andere beeste doot bijten, van ... – Moerk. estimeert dit weerdich (3 sch 12) (doorstreept) – 5 duymen hooge, 7 1/2 breet, origineel. Moerk. 6 sch gr.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn van Wildens.

95

Eene temperantia, van – 8 duymen hooge, 5 breet, origineel. Moerk. 8 sch gr.

Moerkercke seght te sijn van / Cornelius Galle exudit / (doorstreept) Martinus de Vos.

96

Eene figuer, sijn(de) fides, van – 8 duymen hooge, 5 breet, origineel. Moerk. 8 sch. gr/

kanttekening : beede op een blat.
Moerkercke seght te sijn van / Cornelius Galle / (doorstreept) Martinus de Vos.

97

Eenen Christus op syn graf, van Scolari & op den dors eenen religieus die knielt, (10 gul/) doorstreept – 9 1/2 duymen hooge, 7 1/2 breet, origineel. Moerk. 1 £ 14 sch gr.

kanttekening : Italiaensche teekenijn(ge) van Gioseppe Scolari.

98

Een hooft van eenen ouden man, van ... – 10 duymen hooge, 7 3/4 breet, origineel. Moerk. 8 sch. gr.

fol. 6 verso

99

Eene cleene schetse geschildert in olie verwe op pampier – 11 duymen hooge, 9 1/2 breet. dubium. Moerkercke 10 sch gr.

kanttekening : Moerkercke segt te sijn geschildert naer het stuck van van Dijck t'wel(ck) is in Sodalititeyt van (de) Jonghmans tot de Jesuijten tot Antwerpen.

100

Twee hondekens (bovenop geschreven: bracxkens) geschildert in olie verwe op pampier, 5 1/2 duymen hooge, 7 1/4 breet, origineel. Moerk[ercke] 8 sch gr.
21en April 1693 heeft Moerkercke dat g'estimeert.

kanttekening : Moerkercke segt dat die seer goet sijn, & datse syn geschildert door *Porbus* staet in een swarte molure.

101

Eene catte geschildert in olie verwe op pampier – 6 1/2 duymen hooge, 8 breet, origineel. Moerk[ercke] 5 sch gr.
21e April 1693 heeft Moerkercke dit g'estimeert 4 £ gr/

kanttekening : Moerkercke segt dat dese soo goet te naeste bij is als de voorgaen(de) hondekens, & seght oock geschildert te sijn (bij) *Porbus.* Sr Milé segt te sijn van *Bassan.*
staet in een molure van ebbenhout.

102

Een cleen portrait – 6 1/4 hooge, 4 1/2 breet, origineel. Moerk[ercke] 10 sch gr.

kanttekening : Moerkercke seght te syn van(den) ouden Coninck, schilder tot Cortrijck, Sr Milé segt goet te sijn.

103

Een hooft van eenen dooden, met noch een andere figuer op den dors, 13 duymen hooge, 8 1/2 breet, origineel. Moerk. 16 sch gr.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn van Rubbens (& depost van Gaspard de Craijer) van Antwerpen geboren ao 1585, heeft discipel geweest van Raphaël Coxie schilder van Brussel, heeft syn meester verre te boven gegaen, sulcx dat hij geweest heeft een van(de) beste schilders van syn eeuwe, & heeft schilder geweest van(de) prins cardinael Ferdinandus.

104

Noch een hooft van eenen Jonghelinck op asgrauw pampier – 8 duymen hooge, 11 breet.
Moerk. 3 sch gr.

kanttekening : Moerkercke segt te syn van Rubbens & Depost van Craijer.

105

Eenen hemel van Engelen spelen op instrumenten – 6 1/2 duymen hooge, 15 1/2 breet, origineel.
Moerk. 4 sch gr.

106

Eene onthalsijnge van h ... – 13 duymen hooge, 12 breet, origineel.
Moerk. 5 sch gr.

107

Den brant van Rome ten tijde van(de) h. Leo paus & door hem geblust, van Raphaël – 15 hooge 10 1/4 breet.
Moerk. 6 £ gr.

kanttekening : Depost 21en April 1693 hebben Brakelman & Moerkercke deze teekenijng(he) so veele g'estimeert weerdich te syn ofte meer als de teekenijn(ghe) van St Lau(ren)s van Titiaen hiervooren nº 2º, siet Felibien tom 1º fº 234.

Boitard vint dit het beste van al, & ontschattel(ijck).

108

Eene bataille, van Pollidor – 6 3/4 hooge, 11 breet. Moerk. 6 £ gr.

109

Eene Samaritane, van Michelangelo – 13 1/4 hooge, 11 breet. Moerk. 17 £ gr.

kanttekening : Boitard seght dat dit oock ontschattel(ijck) is.

110

Eenen hercules, van Titiano, 14 hooge, 8 3/4 breet. Moerk. 8 £ gr.

111

Twee figuren, van Mecarino, & op den dors eene O.L. Vrauwe – 8 1/2 hooge, 11 1/2 breet.
Moerk. 10 £ gr.

fol. 7 recto

112

Een O.L. Vrauwe, van Raphaël – 12 hooge, 10 1/4 breet. Moerk. 12 £ gr.

kanttekening : Boitard seght dat dit oock ontschattel(ijck) is.

113

Eene celebratie der misse in eene arcure van Raphaël – 10 1/4 hooge, 16 breet.

Deze teekenijn(ghe) is in Italie gecocht 30 scudij twel(k) is.......15 £

Siet op den dors den prijs.

kanttekening : Boitard seght te sijn gemaect in(de) Jonckheijt van Raphaël, Mr Arnould seght van gelycken.

114

Een Lantschap ofte aspect van Roomen, van Titiano – 11 hooge, 16 breet, met noch 2 andere teekenijnghen op den dors. Moerk. 8 £ gr.

115

Eenige vrauwen met kinderen in hunne aermen, van Raphaël – 6 hooge, 15 1/2 breet. Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : van Raphaël als hy jonck was.

116

Eene O.L. Vrauwe, Jesus & St Joseph, van L. Caratz – 12 1/2 hooge, 9 3/4 breet. Moerk. 6 £ gr.

117

O.L. Vrauwe die de voeten wast van het kindeken, van Titiano – 9 hooge 7 3/4 breet. Moerk. 6 £ gr.

de gesneden molure cost 5 sch. 5 gr. & het vergulden 5 sch gr.

118

O.L. Vrauwe & Ste Elisabeth die elcanderen omhelsen, van Specaert – 11 1/2 hooge, 9 3/4 breet. Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : Pelegrini seght bon.

119

Maria met t'kindeken op den schoot met Ste Catharine, van Francisco de Bollonese – 10 1/2 hooge, & breet. Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : Boitard vint dit seer excellent & van(de) beste teekenyn(ge).

120

Christus bij de oudt vaeders, van Jakemio Palma – 15 hooge, 10 3/4 breet. Moerk. 9 £ gr.

kanttekening : Ds Brakelman estimeert dese soo veel als de teekenijn(ge) van St Lau(r)ens van Titiaen hiervoren no 2o.

121

Eenen Christus onder de gebrekel(ijcke) menschen, van Geronimo Bresciano – 10 1/2 hooge, 7 1/2 breet. Moerk. 10 £ gr.

kanttekening : ten wttersten goet.

122

Eenen St Pieter in(de) vangenisse, van Raphaël – 10 3/4 hooge, 15 breet. Moerk. 10 £ gr.

kanttekening : ten wttersten goet, siet Felibien tom 1, fo 225, item fo 135.

123

Eenen Christus op syn graf, van Titiano – 14 1/2 hooge, 10 1/2 breet. Moerk. 12 £ gr.

kanttekening : Ds Brakelman estimeert dit beter als den St Laurens van Titiaen.

124

Artes Liberales van Pirho Ligorio – 13 hooge, 19 1/4 breet. Moerk. 10 £ gr.

kanttekening : Felibien tom 1o, fo 699.

125

Aflaetijnge van t'Cruijs, van Titiano – 12 hooge, 9 3/4 breet. Moerk. 9 £ gr.

126

Eenen Capucijn in(de) aermen van eenen Engel, van Dominiquin – 14 1/2 hooge, 10 3/4 breet. Moerk. 9 £

kanttekening : Felibien tom 2o fo 245, van Merlen vint dit ten wttersten goet.

fol. 7 verso

127

Eenen nackten Mercurius & Pandore ofte Jupiter & Juno, van Raphaël – 13 hooge, 8 1/2 breet. Moerk. 6 £ gr.

kanttekening : mijn heer Quenel tot Paris heeft een gelijcke teekenijn(ge) gel(ijck) deser maer van een ander couleur.

128

Eenen Capucijn, van Caratz – 11 3/4 hooge, 7 1/2 breet. Moerk. 6 £ gr.

kanttekening : De copie van dit staet in eene swarte molure.

129

Veele nackte kinderen ofte Ingelkens, van Raphaël – 9 hooge, 16 breet. Moerk. 8 £ gr.

130

Eenen herder & herderinne met hun schaepen Jacob, Rachel & Lia, van Raphaël – 10 1/2 hooge, 13 breet. Moerk. 10 £ gr.

kanttekening : Dit dessein is van een schilderie van(de) Logen int Vatican tot Roomen. Felibien tom 1o, fo 240, spreekt hiervan in generale termen.

131

Eene camusde figure (met onschone trekken, o.a. platte neus) met haer kint aen(de) boesem, van Pelegrin – 16 hooge, 11 breet. Moerk. 6 £ gr/

kanttekening : Felibien tom 1o, fo 704, de copie van dese teekenijn(ge) gemaect door den Jonghen van Daele, discipel van van Oost – staet in een ebbenhoutten molure de copie.

132

Eene groote gecrabbelde teekenijn(ge), van Raphaël – 10 1/2 hooge, 15 breet.
Moerk. 7 £ gr.

Fouillaert & Boitard estimeren dit seer veel, Van Merlen idem.

133

Eene figure, van Paul Veronese ,de minste – 10 hooge, 14 breet. Moerk. 4 £ gr.

134

Eene nackte figure met den rugge voorwaerts, van Caratz – 16 1/2 hooge, 10 1/2 breet.
Moerk. 4 £ gr/

135

Eene ander figure, van Paul Veronese – 11 1/4 hooge, 8 3/4 breet. Moerk. 4 £ gr.

136

Eenige vechters, van ... – 10 1/2 hooge, 9 breet. Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : Moerkercke gelooft te sijn van Julio Romano, Boilard seght te syn van Raphaël.

137

Een groot Maria bilt, int root, van ... – 15 1/2 hooge, 11 1/2 breet.
Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : Moerkercke gelooft te syn van Raphaël, Boitard gelooft dat dit geen origineel is van Raphaël.

138

Een geharcheerde teekenijn(ge) van eenige heijligen met eenen bisschop, die staet gemijtert, 10 1/2 hooge, 15 1/2 breet. Moerk. 3 £ gr.

kanttekening : Moerkercke gelooft te sijn van michel angelo (doorgehaald). Boitard gelooft dit te sijn van(de) eerste wercken van Leonard da Vinci (verschillende zinnen doorgehaald: naast michel angelo (doorgehaald) leest men *in den bouck f*° 20*:* een teekenijn(ge) van drie figuren die gel(ijck) int harnas sijn, daervan den eenen ter eerden light & d'ander twee staen met den rugge voorwaerts).

139 (doorgehaald)

Pyramus en Thijsbé, van ... – 11 1/2 hoog, 10 breet. 4 £

139

Cephalus ende Procris, van – 11 1/2 hooge, 10 breet.
de molure cost 4 sch gr. (doorgehaald). Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : seer goet.

fol. 8 recto

140

Eene O.L. Vrauwe met het kindeken van Raphaël – 10 3/4 hooge, 7 1/2 breet.
Moerkercke 4 £ gr.

141

De historie van t'Vrauken in overspel, van Raphaël – 9 hooge, 16 1/2 breet.
Moerkercke op 4 £ gr.

Sr Huijsmans schilder tot Brussel estimeert dit 70 £ gr & meer.

kanttekening : Cleef seght te sijn, van Julio Romano, Moerkercke gelooft te sijn van Raphaël, Boitard seght te sijn van Raphaël, Pelegrini seght van Raphaël.

142

De historie van Saulus ofte Absolon, van Julio Romano – 13 hooge, 12 1/2 breet.
Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : Cleef seght te sijn van Julio Romano, Moerkercke gelooft te sijn van Raphaël, Van Merlen seght te sijn van Julio Romano.

143

Eenen Godt de Vaeder van Guido Reni – 13 hooge, 7 breet. Moerk. 5 £ gr.

kanttekening : Moerkercke gelooft te sijn van Raphaël *ten wttersten goet*, Ds Brakelman en twijfelt niet ofte dit is van *Geronimo Bresciano*, gel(ijck) het gone hier vooren numero 121, haché a la plume, lavé, et rehaussé au pinceau, Boitard en twijfelt niet of is van Guido Bolognese.

144

De drie Coningen, van Raphaël – 10 hooge ,12 1/2 breet. Moerk. 10 £ gr.

kanttekening : Cleef seght te sijn, van Raphaël, & indien het een origineel is, dat dit weert is 30 £ gr., Boitard asseureert te sijn een origineel van Raphaël, lavé, rehaussé au pinceau

145

Eenen Vulcanus & andere figuren, van Raphaël – 8 hooge, 11 breet. Moerk. 5 £ gr.

kanttekening : Félibien tom 1o, fo 254.

146

Historie van Moijses, van ... – 12 1/2 hooge, 17 3/4 breet.
Moerk. 6 £ gr.

kanttekening : Cleef seght te sijn van eenen inlantschen modernen schilder, dessein lavé.

147

Eenen godt den vader tusschen veele Engelen in(de) locht van Raphaël – 10 1/2 hooge, 15 1/2 breet. Moerk. 6 £ gr/

kanttekening : Cleef seght te sijn van michel angelo bonarota. *Lavé et rehaussé au pinceau.* Boitard asseureert te sijn van Raphaël.

148

Eene trognie int root, van Raphaël – 10 1/2 hooge, 6 1/2 breet. Moerk. 3 £ gr.
Boitard 50 £ gr.

kanttekening : Moerkercke gelooft te sijn van Raphaël. D^{s} Brakelman gelooft oock te sijn van Raphaël. Boitard idem & seght te sijn het eijgen portrait van(de) maitresse van Raphaël door syn eijgen hant gemaect wel(cke) maitresse is oersae(cke) geweest van syn doot. Boitard seght dit weert te wesen 30 pistolen & meer, *dessein grainé.*

149

Eene Ste Maria Eririache, van Guido Reni Boglionese – 15 3/4 hooge, 9 breet.
Moerk. 9 £ gr.

kanttekening : Cleef seght te syn van Lucas Canjago (doorstreept), ten wttersten goet. Félibien tom 2°,f° 268.

150

Een groot Maria bilt int root, van Raphaël – 15 3/4 hooge, 12 1/2 breet.

kanttekening : Cleef segt seer goet te sijn. Moerkercke gelooft te syn van Raphaël. D^{s} Brakelman oock. Boitard idem.

fol. 8 verso

151

Noch een groot Maria bilt met eenen capucijn int root, van ... – 15 hooge, 12 1/4 breet. Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : Cleef seght seer goet te syn. D^{s} Brakelman & Moerkercke geloven te sijn van Raphaël, *dessin estompé.*

152

Eene maria presentatie, van ... – 11 hooge, 8 breet.
Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : Cleef seght te sijn van Paul Veronese, ick gelooue te sijn van Tintoret, siet Felibien tom 1°, f° 696. Boitard seght te sijn heel goet.

153

Een teekenijn(ge) van 3 figuren die gelijck int harnas syn waervan den eenen ter aerden light, & d'ander twee staen met den rugge voorwaerts – 15 hooge, 9 3/4 breet.
Moerk. 6 £ gr/

kanttekening: Moerkercke gelooft te syn van Michelangelo. Boitard asseureert te sijn van Michelangelo, *(dessein lavé).*

154

Eenige maegden met eenen cornucopium (hoorn des overvloeds), van Julio Romano – 8 3/4 hooge, 12 breet. Moerk. 5 £ gr.

kanttekening : Moerkercke gelooft te syn van Julio Romano. Boitard seght seker(lijck) te syn van Julio Romano.

155

Eene cruijsdraegijnge Christi, van ... – 7 1/2 hooge, 10 3/4 breet.
Moerk. 6 £ gr.

kanttekening : Moerkercke gelooft te syn van Polidor, siet Felibien tom 1°, f° 362.

156

Moijses op den bergh van tabor, van Raphaël – 9 1/4 hooge, 12 1/4 breet, in(de) Logen van t'Vaticaen tot Roomen. Félibien tom 1°, f° 240. Moerk. 20 £ gr.

kanttekening : Pelegrini seght van Raphaël. Cleef seght te syn van Raphaël. Moerkercke gelooft dat dit is de sel(fde) teekenijngen die den bisschop van(den) Bosch heeft gecocht 25 £ gr. van Seignor Anthone, schilder tot Gent, naerdies den bisschop hem lange daertoe hadde aensocht, mits seignor Anthone die niet en wilde vercopen, mits het sekerl(ijck) een origineel van Raphaël.

157

Christus met syn 12 apostelen, van Raphaël – 10 1/2 hooge, 16 1/2 breet.
Moerk. 8 £ gr.

kanttekening : Moerkercke gelooft te syn van Raphaël, mijn heer Lannoy S^r^ de La Chapelle tot Rijssel heeft hiervan een prente naar Raphaël. Jo^e^ (Jonckere) Stella tot Paris heeft eene teekenijn(ge), gel(ijk) deze & heefter vooren gerefuseert meer als 200 pattacons, alhoewel ick niet geloove dat de haere origineel is mits ick die gesien hebbe.

158

Eene teekenij(nge) op paerchemijn sijnde een casteel met de penne gemaect door Antonio Cruijssens of Cuijssens, 9^e^ maerte 1693 gecocht van(den) Doctor van Daele met de naervolgende teekenijn(gen) beede met hun molurkens – 13 sch gr. – 5 duymen hooge, 8 breed.
Moerkercke estimeert dit 2 £ gr.

159

Eene cleene zee met sijn molurken gemaeckt door M. ... H. ... gecocht date alsboven van(den) doctor van Daele met het voorgaende – 4 hooge, 5 1/4 breet.
het wit gelas cost eenen schellinck. Moerkercke estimeert dit 16 sch gr.
D^s^ Brakelman estimeert dit soo goet als het voorgaende.

fol. 9 recto

160

Laeste Avontmael, van Leonard da Vinci – 8 1/2 hooge, 26 breet. Moerkercke 2 £ gr.

kanttekening : staet inde molure – Monsr Pelegrini seght van L. d'a Vinci.

161

Teekenij(n)ge van Paulus Brils – 11 hooge, 17 3/4 breet. Moerk. 3 £ gr.

162

Gewasschen teekenij(ng)e, van Paulus Bril – 10 3/4 hooge, 16 breet. Moerk. 3 £ gr.

163

Teekenij(ng)e, van Paulus Bril – 10 hooge, 16 1/4 breet. Moerk. 3 £ gr.

164

Teekenij(ng)e, van Paulus Bril – 9 1/2 hooge, 14 1/4 breet. Moerk. 2 £ gr.
(doorgehaald).

kanttekening : dese teekenij(ng)e getrocquiert met van Merlen in December 1695.

165

Teekenij(ng), van Paulus Brils (doorgehaald) – 9 hooge, 14 1/4 breet.
Moerk. 1 £ 10 sch. gr.

kanttekening : idem.

166

Teekenij(ng)e, van Paulus Brils (doorgehaald) – 9 1/4 hooge, 13 3/4 breet.
Moerk. 1 £ 10 sch. gr/

kanttekening : idem.

167

Teekenij(ng)e, van Paulus Brils (doorgehaald) – 7 1/2 hooge, 10 1/2 breet.
Moerk. 1 £ gr.

168

Teekenij(ng)e, van Paulus Brils – 7 1/2 hooge, 11 breet. Moerk. 1 £ gr.

169

Teekenij(ng)e, van Paulus Brils – 7 hooge, 11 1/2 breet. Moerk. 1 £ gr.

170

Teekenij(ng)e, van Paulus Brils – 6 hooge, 12 breet. Moerk. 1 £ gr.

171

Teekenij(ng)e, van Paulus Brils – 6 hooge, 8 1/4 breet. Moerk. 1 £ gr.

172

Teekenij(ng)e, van Paulus Brils – 5 hooge, 7 1/2 breet. Moerk. 8 sch. gr.

kanttekening : dese teekenij(ng)e getrocquiert met S^r van Merlen.

Nota mijnen grooten nieuwen bouck van blauw pampier daer mijne teekenij(ng)en in liggen cost 11 sch. gr.
te weten over 3 handen blauw pampier 3 sch 6 gr., 2 bladeren carton 1 sch gr. & aen bouckbinder voor alle de reste 5 sch 8 gr.

fol. 9 verso

173

Teekenij(ng)e van Rosso Fiorentino .. duymen hooge, .. breet, 23e July 1693 gecocht met de vier naervolgende bij hasaerde voor 5 sch gr. van (den) sone van Meestere Pieter den Biltsnyder by Groenynge genaemt Louis de Vooght 6 £

kanttekening : Sr Francisque Milié seght dat dit is een seer goet originael, & te sijn de historie van Meleagre.

174

Eene Charitas int root, synde eene copie naer de vermaerde Charitas van Van Dijck.

kanttekening : Francisque Milié hout dese teekenij(ng)e voor heel goet & seght geteekent te sijn naer de schilderie, *dessein estompé.*

175

Eene teekenij(nge) in blauw couleuren, synde eene copie gemaect door Quellinus, hoewel op den dors abusivel(ijck) staet geschreven Paul Veronese.

kanttekening : Francisque Milié hout dit voor heel goet, maer en dorft niet asseureren dat het originael is, Ds Brakelman seght originael te syn, Boitard gelooft origineel te syn van *Frederic Zucaro,* Mr Milé a Lille fredericq Zucaro ou Baroche.

176

Een cleen teekenij(ng)e int root van(den) vermaerden Justus de Pape schilder geboren van Audenaerde soo Moerkercke segt.

kanttekening : Boitard seght te sijn origineel van *Guido Reni* Bolognese.

177 (erboven en)

Een teekenij(ng)e van *Fed'herbe,* sijnde eene naecte vrauwe aen eenen boom.

kanttekening : Boitard seght te syn een copie naer Annibal Caratz.

178

Een teekenij(ng)e van(den) vermaerden Boitard t'mijnen huijse gemaect den 16en Maerte 1694, synde d'historie van Assis & Galathée.

179

Een teekenij(ng)e van(den sel(ven) Boitard t'mijnen huijse gemaect den 17en Maerte 1694, sijnde d'historie daer Godt almachtich seght aen Abraham dat syn saet soude vermenigvuldigen gel(ijk) de sterren in(de) Locht.

180

Copie naer een origineele teekenijnge van Corregio gemaect door meestere Lievinus Brakelman & aen mij vereert voor ander vrintschap.

kanttekening : mijn heer Bourdalou tot Paris heeft dese copie heel goet gevonden.

181

Een italiaensche teekenijnge van ... op den 19e Januarij 1695 gecocht van Louis de Vooght voor 2 (pond) parisis.

182

Blauwe teekenijnge van ... op den .. 1695 gecocht van Adriaen Valcke Schrijnwercker tot Cortrijck voor 3 stuijvers, & desel(ve) teekenijnge is ten wttersten goet.

fol. 10 recto

183

Noch eene synde desel(ve) gelyck de voorgae(nde) maer en is maer copie soomen gelooft.

184

Teckenij(ng)e van Raphaël Urbin op den 28[en] Febru(arij) 1695 gecocht van heer Engelbert van(den) Woude pater van Groenijnge voor .. 2 pattacons.

185

Teekenij(ng)e van Titiaen sijnde een Lantschap gecocht date alsvooren van(den) sel(ven) .. 2 pattacons.

kanttekening : mijn heer Bourdalou tot Paris seght dese teekenij(ng)e te syn niet van Titiaen maer van *Campagnole.*

186

Teekenijnge van *Francisque Milé,* gecocht daete alsvooren van(den) sel(ven), 1 pattacon.

kanttekening : S[r] Francisque Milé Junior seght dese teekenij(ng)e te syn niet van synen vaeder maar van *Rijsbracht.*

187

Teekenijnge van *A. vander Kable,* gecocht daete alsvooren van(den) sel(ven), .. 1 pattacon.

kanttekening : Mijn heer Bourdalou tot Paris en gelooft niet dat dese teekenij(ng)e is van vander Kable maer van Gillero daerentusschen den advocat Porate van Rijssel commen (de) van Roomen heeft die tot Lions gecocht wt eijgen handen van vander Kable & voor originael van syn hant.

188

Teekenij(ng)e al geschreven met de penne door *Sebastiaen Saghs* seer excellent, gel(ijck) op het al waeren Linien, gecocht date alsvooren van(den) sel(ven) .. 1 pattacon

189

Eene teekenij(ng)e van *Poussin* op den 1[en] Januarij 1696 van heer Engelbert van(den) Woude pater van Groenijnge voor 18 sch. grooten

kanttekening : M[r] van Merlen seght dat dese teekenij(ng)e van hem comt & dat het copie is gemaect door Macé tot Paris die veel teekenij(ng)en gecopieert heeft van(den) overledenen vermaerden Liefhebber Mons[r] Fabac tot Paris.

190

Eene teekenijnge van Parmesaen alias Parmensis opden 1[en] dito gecocht van(den) sel(ven) pater van Groenijn(ge) voor 6 sch. grooten

DE SCHILDERIJEN
&
DE RARITEYTEN

fol. 11, recto — Schilderien in mijn huijs

IN DE GROOTE SALETTE

202

Drie groote stucken sijnde de triomphen van het venerabel, van Neptunus & van Venus.
bovenaan : n° 200 (van de lijst) triomphe van tVenerabel, n° 201 triomphe van.....,
onderaan : 3 £ 10 sch. ieder stuck comt t'samen 10 £ 10 sch.

kanttekening : Dese 3 stucks seght Moerkercke te sijn van Casteels van Antwerpen.

203

Een Maria bilt met den h. Joseph & het kindeken Jesus op haeren schoet. 8 £

kanttekening : Moerkercke seght te sijn een origineel stuck van Van Houck die discipel is geweest van Rubbens & daernaer schilder van Leopoldus, Moerkercke seght dat eenen Cauwinck van Brussel aen mijnen vader sal[igher] daervooren heeft willen *geven* 100 *guldens.*

204

Een stuck van[de] afdoenijn[ghe] van tcruijs, diene[nde] tot eene autaer tafel. 6 £
onderaan : Moerkercke seght dat dit weert is 15 patt. Moula 20 pat. Boigne estimeert dit 17 £.

kanttekening : Moerkercke seght te wesen eene copie geschildert naer Van Dyck, & niet te weten wie datse geschildert heeft, Depost gelooft te syn van Beernaert, n° 204 staet in[de] kercke van Lootenhulle sijnde een autaerstuck staen[de] ter rechter kant, door papa saligher present gedaen.

205

Eenen blommen Crans. 3 £

kanttekening : Moerkercke seght geschildert te sijn van Bosman, priester tot Antwerpen.

206

Eenen Satijr met eene Venus. 1 £ 10 sch.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn van Frans Wouters Antwerp. heeft discipel geweest van Rubbens, heeft schilder geweest van[de] keijser Ferdinandus 2^e^.

207

Twee schetsen dienen[de] tot eene these 11 a° 1669 gecocht iegens Wautier tot Rijssel, (60? sch. par). 17 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght te syn origineel van Schut, gebooren in[de] Kempen.

208

Een stuck boven de Schauwe. 6 £

kanttekening : Moerkercke seght te syn van Wildens Junior. Bugot seght te sijn van Paulo de Vos staet in het comptoir van het nieuw huijs bewoont bij monfrere Goetgebuer.

209

Een cleen stucxken sijn[de] eene conversatie, cost 13 sch. par. 1 £ gr.

210

Een stucxken, synde een Maria bilt, van plaester besilvert. 16 sch. gr.

Onderaan blad : 12 stucx. 53 £ 16 sch. gr.

fol. 11, verso IN DE VOOR SALETTE

211

Een stuck van Adam & Eva, staende boven de Schauwe. 5 £ gr.

212 - 213 - 214 - 215

den Voorsomer, den Somer, den Herft, den Winter.

De vier stucken van[de] 4 tijden des jaers, 16 sch. gr. t'stuck comt over de 4 stucks 3 £ 4 sch. gr.

216 - 217 - 218

Venus, Pallas, Juno.

De 3 stucken van Venus, Pallas & Juno, 1 £ gr. t'stuck comt over de 3 stucks 3 £ gr.

219

Een stuck van[den] h. Franciscus 1 £ gr.

220

Een stuck van[de] Noot Godts.

onderaan : Dit estimeere ick 12 £ gr. Moerk[ercke] 1 £ 10 sch. gr.

kanttekening : n° 220 staet boven de deure van[den] Salette in het nieuw huijs, nu in het comptoir.

Dit is eene seer goede copie gemaect door David Teniers naer het origineel van Annibal Caratz dat toebehoorde aen Archiduc Leopoldus.

221

Een stuck van fruit. Dit estimeere ick 5 £ gr. Moerkercke 3 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght dat dit is gemaect door Van Son, discipel van De Heem, Mr Arnoult seght te syn een seer goede copie naer Michel Ange de Bataille.

222

Een lanck stuck van[de] h. Marie Magdelene, cost a° 1675 – 26 sch. par. 1 £ 13 sch. gr.

223

Een stuck sijnde eene Magdalene eene Vanitas. 1 £ gr.

224

Een stuck, daermen musicque singht. 2 £

225

Een stuck van Jongers die blaeskens maeken van Christiaen v[an] Dom.
Dit estimeer ick 6 £ gr. 1 £ 13 sch. gr.

226

Het protrait (sic) van mijnen overleden vaeder. 8 £ gr.
onderaan : de post de molure cost 2 pattacons. Mouha estimeert dit 10 £ gr.

kanttekening : is gemaect door Van Mol schilder tot Gent a° 1681.
Dat is ten wttersten wel gemaect.

fol. 12 recto

Een blauwe teekenijnge van eenen besetene staende in een molure (doorgehaald).
Dit is gepresen onder de teekenijn[gen] hiervooren lll.

227

Een cleen stucxken van eenen Coridon met syn herderinne & schaepen 7 sch. gr.

IN DE VOORSAELE

228

Een lanck stuck, synde den droom van Abraham. 10 sch. gr.

229

Een stuck van Democrites & Heraclites den eersten die de weirelt belacht & den tweeden die de weirelt beweent. 3 £ 10 sch. gr.
onderaan : de molure cost 10 sch. gr.

kanttekening : Moerkercke segt te syn eene seer goede copie, geschildert naer het origineel van Jordaen. Depost Moerkercke segt te sijn van Theodor Rombaut.

OP DEN STEEGER VAN EERSTE STAGIE

230

Een stuck om in(de) schauwe te stellen in(den) somer alsmen geen vier en maect, synde.... 2 £ gr.

231

Noch een stuck om in(de) schauwe te stellen als vooren, sijn(de).... 2 £ gr.

IN MIJN EDT-CAMER

232

Een schauw-stuck, synde een Lantschap van Urbanus de Vos. 3 £ gr.

kanttekening : is gemaect door Urbanus de Vos, schilder tot Cortrijck.

233

Een stuck ten incommen boven de deure, sijnde eenen speelman op de gitarne die syn snaeren d'accord stelt. 4 £ gr.

onderaan : D^s Brakelman estimatie 10 £ gr. – Moerk. 4 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght te syn van Theodor Rombaut. Milleij seght dit te syn een goede copie niet een origineel.

234

In de alcove boven t'hooft eene platte forme van Moerkercke van Cortrijck cost 4 £ gr.

IN MIJN COMPTOIR

235

Een stucxken op de schauwe, synde eenen Jongen by de kersse, cost 13 pond 10 sch. par. 1 £ gr.

236

Een Maria bilt staende boven t'voorgae(nde). 5 sch. gr.

237

Een lanck stuck in water verwe, sijn(de) Christus die menschen spijst. 10 sch. gr.

238

Een Lantschapken, geschildert op een paneel. 5 sch. gr.

239

Noch een Lantschapken, geschildert op eenen Douck sonder raeme, waterverwe. 5 sch. gr.

240

Noch eene keuken, op douck sonder raeme, waterverwe. 5 sch. gr.

241

Noch een Maria bildeken op een paneel sonder molure. 3 sch. gr.

242

Een stuck van plaester, sijnde eene O.L. Vrauw, gegoten in eene vorme. 16 sch. gr.

243

Eene troigne van eene vrauwspersoone op paneel. 1 sch. gr.

fol. 13, recto 244

Noch een cleen ovael maria bildeken van plaester. Moerkercke 7 sch. gr.

245

Eenen Satijr weg loope(nde) met eene nackte Venus op eenen viercanten toutsteen, sijnde een origineel van Louis Caratz (Annibal doorgehaald). cost 36 p. parisis 12 £ gr.

onderaan : Mouha estimeert dit 25 £ gr., ick estimere dit 30 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght dat dit is à 12 pont gr. weert is & meer, mits dat er niet te twyfelen en is, of het is een origineel van Annibal Caratz twel(ck) hij sal houden staen iegens al de liefhebbers van(de) weirelt, de bordure cost 7 sch. gr., 3 boucxkens gout om twee gulden 6 sch. gr. & van aerbeyt 3 sch. gr., t'samen 16 sch 4 gr., depost heeft gecost om van nieuws te vergulden noch acht schallyngen.

OP MIJNE SLAEP-CAMER BOVEN

246

Een groot stuck sijnde een Lantschap, staen(de) boven de schauwe. Moerkercke 5 £ gr.

kanttekening : is gemaect door N. Hersecques, schilder tot Gent.

247

Een stuck synde eene corps de guarde gecocht van J^r Frans de Schinckelen. 16 p. 16 sch.

onderaan : ick estimere dit 5 £ gr. Moerkercke 2 £ gr. Sr Mouha op den 30^e Decembre 1693 heeft dit geestimeert op 6 £ gr.

kanttekening : D^s Brakelman... seght te syn van David Teniers (doorgehaald). Mouha seght te sijn eene goede copie naar Teniers & dat het origineel te Parijs is, dese copie is gemaekt door *Abshove,* die de alderbeste discipel is geweest van David Teniers.

248

Een groot stuck synde een Maria bildt. Moerkercke 8 £ gr.

onderaan : D^s Brakelman estimeert 30 £ gr., ick 20 £ gr.

kanttekening : Moerkercke te syn eene copie gemaect door Beernaerts, schilder tot Gent, naer het origineel van van Dijck (Rubbens doorstreept), dat den Raetsheer Coninck tot Gent heeft gehadt, danof (gegolden) op rasuur, vervangen door onleesbaar woord, heeft 800 £ gr., het origineel is nu te Brussel onder mijn heer Dilsano.

249

Een cleen stucxken, synde een architecture. Moerkercke 2 £

onderaan : ick estimere dit 4 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn van Rogiers van Valencienne(?) seer goet, mijn heer Milet schilder van Parijs seght te sijn van eenen italiaenschen schilder genaemt Bibiani.

250

Een cleen stucxken sijnde al blommen van Jacobus van Hes, schilder van Antwerpen. Moerk[ercke] 7 sch. gr.

fol. 13 verso OP DE ACHTER-CAMER BOVEN

251

Een stuck op paneel met twee deurkens synde de drie coningen. 1 £ gr.

252

Een Maria bilt met het kindeken Jesus op haeren schoot, op paneel. 16 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn van Quintin Masseijs ofte van Jean van (doorgehaald) Maubeuge, gelooft meer, dat dit is van Jean Maubeuge. Depost seght datter cleene stucxkens van Jean Mobeughe, niet meerder als dit syn gecocht geweest tot acht & negen hondert gul(den)s, daerom dit wel te examineren raekende de weerde.

253 (doorgehaald)

Een slecht stuck van water verwe, (doorgehaald) dit hebbe ick gescheurt om de moluur te hebben. m[n]

253 (naast 254 op rasuur)

Twee portraiten van mon pere & ma mere (nota) het een portrait van mon pere is in twee gesneden & daerop heeft S[r] Moerkercke geschildert twee lantschappen.
het portrait van ma mere 2 £ gr.
4 cleene lantschapkens op paneel 2 p. gr. t'stuck comt voor de viere 8 sch. gr.
(de hele post werd doorgehaald).

kanttekening : (bij twee portraiten) van Somers, schilder tot Gent ofte Antwerpen.

254

4 cleene schilderiekens met vergulde molurkens, 2 sch. het stuck comt voor de viere 8 sch.

255

een cleen schilderieken met een glas daer vooren. 3 sch.

256

een cleen stucxken synde een O.L. Vrauwe & het kindeken, met eenen rontomme vergulden molurken. 2 sch.

257

een stucxken wat meerder, synde een fruitjen. 2 sch. gr.

258

De Cavalcade van Gent a[o] 1666 gedruckt, de post de molure cost 16 sch. gr.

kanttekening : staet in de voorsaele in eene molure.

fol. 14 recto 259

Het plañ van de stadt van Paris, gedruckt ,depost de molure 5 sch. 10 sch. gr.

kanttekening : staet inde voorsaele in die molure.

260

Portrait van Coninck van Vranckerijck sonder molure. 3 £ gr.

kanttekening : de molure cost 8 sch. van gout & aerbeijt 4 sch., cost tsamen 12 sch. gr.

OP DE VOOR-CAMER BOVEN

261

Een stuck met ses naeckte kinderkens sijnde eene Charitas. 1 £ 10 sch.

262

Een maria bilt, met een kindeken op den schoot & een St Janneken ter sijde is nu op de achtercamer. 6 £ gr.

kanttekening : Dit is eene goede copie, geschildert door eenen goeden schilder naer het origineel van Van Dijck, & is veel meer weert, als dat Moerkercke t'self gepresen heeft.

263

Een stuck, sijnde de afdoenijn[ghe] van Christus van het cruijs, ofte noot gods, cost 24 sch. 1 £ 10 sch. gr.

264

Een groot Lantschap. 10 sch. gr.

265

Eene maeltijt der Engelen, sijnde een groot stuck. 1 £ 10 sch. gr.

266

De historie van...... Synde eenen ouden man met de Jonge creature, gecocht van Jr Frans de Schinckelle. 16 £ 16 sch.

kanttekening : is gemaect door Joannes IJkens van Antwerpen – 3 £ gr.

fol. 14 verso 267 & 269

Schilderien die ick tot Gent hebbe nu tot Cortryck

Twee schilderien sijnde twee trognien, de eene van eenen manspersoon met eene fluijte in sijn hant, de andere van eene vrauwspersoone met een kint, beide op paneel, costen 94 sch. 4 £

kanttekening : Cleef schilder tot Gent seght te sijn van Franciscus Floris, die oock geleert heeft bij Titiaen, soo Moerkercke seght & seer geschildert heeft naer de maniere van Michelangelo. – felibien tom 1o, fo 582.

269

Eenen Christus gecruijst, op copere plaete, depost medegebrocht tot Cortrijck iii.
sonder molure 4 £

kanttekening : Moerkercke seght te sijn van Francq, schilder van Antwerpen.

270

Een Maria bildeken, op eenen coperen plaete, depost medegebrocht tot Cortrijck iii.
sonder molure 10 sch.

kanttekening : Cleef seght te sijn eene copie naer van Dijck, staet op de saele in het nieuw huijs daer mon frere goetgebuer woont, depost staet in d'eetplaetse.

271

Een Maria bildeken, op paneel. 10 sch.

272

Een vrauws persoone maekende sausijssen. 1 £

273–274 & 275

3 soldaeteriekens op paneel – de drie costen 30 sch.

kanttekening: Cleef seght te sijn vanden helschen *Breugel*, op den dors van een van deze 3 schilderiekens, & op de quitan[s] van dese schilderiekens staet, dat de selve syn van *Vinckeboone*.

276 & 277

2 cleene schilderiekens, met vergulden molurkens. 1 £

fol. 15 recto

NOCH ANDERE SCHILDERIEN OP DE ACHTERCAMER BOVEN

278 & 279

Twee Lantschappen van Moerkercke die maer begonst en syn & niet voldaen, in olievarwe.

280

Een seer oudt Lantschap heel beroockt, nu schoon gemaect – de molure cost 3 sch. gr.
1 £ 10 sch.

kanttekening : Moerkercke segt te sijn van de slechte Momper, depost is vande goeden Momper volgens het seggen van Sr Mouha & andere, maer is rauw geschildert & is evenwel goet.

281

Eene troignie van eene Jonge dochter nederwaerts siende, & Reuérende (rêvant) 1 £ gr.

282 & 283

Twee andere oude Lantschapkens – 5 sch. gr. t'stuck, comt voor de twee 10 sch. gr.

284

Eene andere troignie van een......, seer brun geschildert. 1 £ gr.

kanttekening : Moerkercke segt te syn van Theodor Rombaut.

285

Eene cleene schetse van eene O.L. vrauwe. 1 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght te sijn van den ouden Coninck, schilder tot Cortr[ycke].

286–287–288–289–290–291–292–293–294

9 Sibillen – 3 sch. gr. het stuck, comt voor de negen 1 £ 7 sch. gr.

295

eenen keijser van Roomen 3 sch. gr.

296

Eene schilderie sijnde mijnen waepen met een lantschapken van onder, geschildert door Sr Moerkercke, in plaetse van eene perspectiue de wel[cke] hij mij schuldich was volgens synen pachtbrief, de molure cost 2 sch. gr. – is gestimeert op 2 £ gr.

297

Een lantschap, van dito Moerkercke, cost alleenl[yck] van schilderen, sonder molure, douck ofte premuren... maerte 1693 betaelt 1 £ sch. gr.
de molure cost 10 sch. gr., gestimeert op 4 £ gr.

fol. 15 verso

298

Noch een lantschap van dito Moerkercke, cost van schilderen, sonder molure, douck ofte premuren... maerte 1693 betaelt 1 £ 4 sch. gr.
de molure cost 10 sch. gr., g'estimeert op 4 £ gr.

299

Een manneken dat toebac rookt, geschildert door dito Moerkercke, & opden 21en April 1693 van hem gecocht met de molure & paneelken 3 sch. gr.

kanttekening : int comptoir.

300

Een vrauwken met een biergelas in haer hant van Moerkercke & van hem gecocht met het molurken & paneelken daete als vooren. 3 sch. gr.

kanttekening : ibid.

301

Twee cleene hondekens op paneel van Porbus gecocht van Moerkercke, daete als boven. 4 sch. gr.

Het lantschapken staet mij op 8 sch. gr.

kanttekening : depost inde maent maerte 1694 heeft Francisque gemaect het lantschapken in dit schilderieken mits te vooren maer en[de] was eenen brunen gront, de molure cost 4 sch. gr. & het vergulden 5 sch. gr.

302

Eene psiche met een lampe in de reghter hant & een mes in de slincker hant om de vleugels van Cupido af te snijden, gemaeckt door Moerkercke & van hem gecocht 25e april 1693 & betaelt 6 sch. gr.

de molure cost 4 sch. gr. & het vergulden 5 sch. gr.

303

Eenen Satijr & Venus in ouael gecopiert door Moerkercke naer mijn Satijrken van Annibal Caratz & hebbe op den 25e april 1693 aen hem daervooren betaelt 6 sch. gr.

kanttekening : int comptoir.

304

Noch een copie als vooren gemaect door Justus den Sone van Moerkercke daervooren betaelt 4 sch. gr.

depost de vergulden molure cost tot Rijssel 5 sch. gr.

305

Een cleene prente gedruckt met haer couleuren in een vergulden molurken, cost t'samen 3 sch. 4 gr.

het molurken cost 10 stu[vers].

kanttekening : ibid.

306

Een cleene prente gedruckt & in een vergulden molurken als vooren, cost t'samen 3 sch. 4 gr.

t'molurken cost als vooren.

307

Een ronde prente in haer couleuren als vooren in een ronde gedraeijde molure van appelboomen hout, cost t'samen met de molure 4 sch. gr.

de molure & paneelken costen 9 stuij. iii.

kanttekening : op de voorcamer.

308

Noch een ronde gecouleurde prente in een ronde gedraeijde molure alsvooren, cost 3 sch. gr.

molure & paneelken costen alsvooren iii.

kanttekening : ibid.

fol. 16 recto

309

Een cleen schilderieken in een ovael vergulden molurken sijn twee mannekens wanof het een toebac smoort, gemaect door Moerkercke & van hem gecocht 10^{en} meije 1693. 2 sch. 6 gr.

310

Een Lantschap geschildert door Moerkercke naer mijn teekenijn[ghe] van Titiaen genombreert nummere 3° hiervooren, & van hem gecocht 25^{e} Juny 1693 sonder de molure. 1 £ gr.
de molure & raeme is weert 5 sch. gr.

kanttekening : staet in het nieuw huijs boven op de camer van[de] groote salette.

311

Een Lantschap sijnde eenen waterval, geschildert door dito Moerkercke & van hem gecocht 25^{en} dito sonder molure. 18 sch. gr.
de molure cost 6 sch. gr.

kanttekening : De nomere van 311 staet in de groote salette boven de schauwe in het nieuw huijs bewoont bij mon frere Goetgebuer ten Jaere 1717.

312

Een cleen Lantschapken op paneel met een boerenhuijs & figuurkens, geschildert door Moerkercke & van hem gecocht 25^{en} dito sonder molure 10 sch. gr.
de molure cost 5 sch. gr.

313

Noch een alsvooren & gecocht alsvooren sonder molure. 10 sch. gr.
de molure cost 5 sch. gr.

314

Een cleen schilderieken, t'wel[ck] men naemt een botschen (ébauche) op paneel met figurkens, geschildert door Moerkercke & van hem gecocht 25^{en} dito sonder molure. 5 sch. gr.
de molure cost 4 sch. gr.

315

Noch een alsvooren, gecocht alsvooren sonder molure. 5 sch. gr.
de molure cost 4 sch. gr.

316

Noch een botschen gecocht alsvooren up den 12^{en} Oust 1693 sonder molure. 5 sch. gr.
de molure cost 4 sch. gr.

317

Den prince van Oraignien nu Coninck van Engelant, geprent met syn couleuren, in een vergulden molurken & een wit gelas, cost t'samen 4 sch. gr.

318

de princesse van Oraignien alsvooren. 4 sch. gr.

319

Lantschap van Francisque Milé, 20en Januarij 1694, gecocht van Mouha met de vergulde molure tsamen. 2 + 8 sch. gr.

fol. 16 verso

320

St Marie Magdelene origineel van Van Dijck, 20en January 1694, gecocht van Mouha sonder molure. 5 £ 12 sch. gr.

de gesneden molure cost 6 sch. gr. tot 50(?) & het vergulden 13 sch. gr.

kanttekening : in septembre 1694 dit g'estimeert 16 pistolen.

321

O.L. Vrauwe, sijn[de] eene schetse van Bergaigne, schilder tot Rijssel, 23e Januarij 1694, gecocht van l'orguel (met de slechte molure) (doorstreept). 0 £ 10 sch. 10 gr.

kanttekening : Op de voorcamer.

322

Een vrauwken met eenen gepluijmden capoen in syn hant etc op 25e Januarij 1694 gecocht van Sr Lannoy Tercq (van[de] venditie) (doorstreept). 2 £ gr.

de molure cost 6 sch. gr.

kanttekening : in septembre 1694 dit g'estimeert 7 pistolen.

323

Een Lantschapken ten voors[eiden] daege gecocht van[de] sel[ven] Lannoy 8 sch. gr.

324

(Noch een Lantschapken ten voorseiden daege gecocht als vooren) (doorstreept). 8 sch. gr.

kanttekening : Dit Lantschap hebbe ick afgewaschen door ongeluck, met een te stercke remedie om schoon te maeken dus roije [sic] (royeren?).

325

Een portrait ofte conterfaitsel ten voors[eiden] daege gecocht van[de] sel[ven]. 17 sch. 4 gr.

326

De copie naer F. Nollens hollantsche schilder soo goet ofte beter als Teniers, tsel[ve] copieekn gemaeckt door Justus Moerkercke, & op den 4en Febru/1694 h[ier]voren betaelt 5 sch. gr. 6 gr.

Dit syn eenige sanghers.

de molure cost 4 sch. gr.

327

2 mannekens & een vrauken die toeback smooren, copie naar Teniers ofte dito Nollens, gemaect door Justus Moerkercke & op den 4e Febr/1694 daervooren betaelt 5 sch. 6 gr.

de molure cost 4 sch. gr.

328

Eenen apoteker etc. copie gemaect door den sel[ven] Justus Moerkercke naer den sel[ven] Teniers ofte Nollens (doorstreept), 4e Febr/1694 daervoren betaelt. 5 sch. 6 gr.

de gesneden molure cost 4 sch. gr.

kanttekening : 26e october 1696 dit & tvolgen[de] vercocht aen mijn heer Rosseau, proost van Torhout met de twee vergulden moluren van[de] nombers 335 & 336 voor 31 sch.

329

Eenen chirurgijn op coper gemaect door den sel[ven] Justus Moerkercke naer dito Teniers ofte Nollens opden 4en Febru/1694 (doorstreept), daervooren betaelt 5 sch. 6 gr.

de gesneden molure cost 4 sch. gr.

fol 17 recto

330

Copie naer Teniers ofte Nollens, gemaect door Justus Moerkercke & op den 4en Febr/1694 (doorstreept), daervooren betaelt

330 bis

Eenen brant van Moerkercke in een ronde, 4en febr/1694, daervooren betaelt 6 sch. gr.

de molure cost 2 sch. gr.

331

Een Winterken van Moerkercke in een ronde, op den 4en febr/1694, daervooren betaelt 6 sch. gr.

de molure cost 2 sch. gr.

332

Een botschen in een ronde gemaeckt t'mijnen huijse door Sr Nicolas van Haeften hollander, voor den cost staet mij op 12 sch. gr.

depost de molure cost 13 groote.

333

Een botschen in een ronde gemaeckt van[den] sel[ven] van Haeften alsvooren, staet mij op 12 sch. gr.

de molure cost 13 groote.

334

Een hooft van AK (eigenlijk een sigle, waarin de letters ATK verwerkt zijn) excellente goede schilder, op paneel, 13*a* Febr/1694 gecocht van Sr Arnoult La Faijle voor 1 £ 10 sch. gr.

de gesneden molure cost 4 sch. gr. tot cortr[ijck] & t'vergulden 8 sch. gr.

kanttekening : in septembre 1694 dit g'estimeert 18 pistolen.

335

Eenen apoteker sijnde een origineel van David Teniers, 20^{en} febru/1694 gecocht van Sr Mouha sonder molure 2 £ 9 sch. gr.

de gesneden molure cost 4 sch. gr. & het vergulden 7 sch. gr.

kanttekening : In Septembre 1694 dit & volgende g'estimeert 12 pistolen.

336

Eenen chirurgijn sijnde een origineel van David Teniers, 20^{en} febr/1694 gecocht van Sr Mouha sonder molure 2 £ 9 sch. gr.

de gesneden molure cost 4 sch. gr. & het vergulden 7 sch. gr.

337

Een lantschap van Francisque Milé in[de] maent febr/1694, geschildert tmynen huijse sijn[de] de Vlucht naer Egypten, dit staet mij op 5 £ gr.

de post de molure cost 6 sch. gr. & tvergulden 13 sch. gr.

kanttekening : Monsr de Gedoyn seght dat dit en(de) t'volgende tot Paris selver, soude passeren voor schilderie van[den] overleden Francisque vader van desen, ende dat dit nombre 337 soude gelden 25 pistolen, en[de] het volgen[de] nombre 338 wel ontrent de 40 pistolen.

338

Een Lantschap van Francisque Milé in(de) maent van febr/1694 geschildert t'mijnen huijse, synde Christus met syne apostelen, dit staet mij op 5 £ gr.

de post de molure cost 6 sch. gr. & t'v(er)gulden 13 sch. gr.

339

Christus & de Samaritane ae(nden) steenput, van Francisque in Maerte 1694 geschildert t'mijnen huijse, staet mij op 3 £ 10 sch.

depost de molure cost 6 sch. gr. tot Rijssel & t'v(er)gulden 7 sch. gr.

fol. 17 verso

340

Een Lantschap op paneel van Francisque Milé t'mijnen huijse geschildert in(de) maent maerte 1694 op den tijt van ses uren staet mij op 1 £ 10 sch. gr.

341

Eenen Bacchus slaepende in(de) schoot van eenen Satyr gegoten van was, staet mij met het bronzeren op 3 sch. gr.

de molure cost 10 sch. gr.

342

Noch die alsvooren staet mij alsvooren op 3 sch. gr.

de molure cost 10 stuy. (alles doorgehaald).

kanttekening : dit hebbe ick present gedaen ae(nden) greff(ier) Crombeen voor ander dingen – iii

343

Loth met sijne twee dochters van Julio Romano volgens de sustenue van diversche Liefhebbers te weten van merlé, Mouha ,7e meye 1694 gecocht tot Doornijck van mijn heer Florent presbitere 1 £ 12 sch. gr.

de molure is gemaect tot Rijssel door m(ynhe)er Denijs comt voor den schrijnwerker 4 pond sch, 2 pond 8 sch ae(nden) beltsnijder tsamen 6 pond 8 sch comt aen hordel[gelt] v(er)gulden, 12 sch. gr.

344

Een portrait van eenen ouden man met de swarte molure 5e Julij 1694 gecocht van(den) schilder Roose . 6 sch. 8 gr.

345

Eenen apostel 15e febr/1694 gecocht tot Doornijck van Sr del haye schilder 8 sch. gr.

346

Een oudt vrauwken van(den) ouden m(eest)er Pieter van Moerkercke schilder van Cortr(yk) den 3e maerte 1695 gecocht van Adriaen Valcke 2 sch. gr.

de swarte molure cost 6 sch. gr.

kanttekening : int comptoir.

347

Schilderwerken van David Teniers synde een boerken in halven Lijfve, met de molure, gecocht tot Gent van Sr van(den) Bruggen, coopman van schilderien tot Brussel, 30e maerte 1695, gecocht 1 £ 12 sch. 6 gr.

Dito van(den) Bruggen heeft het sel(ven) v(er)cocht voor oprecht origineel van D. Teniers.

fol. 18 recto

348

Een schilderie synde Christus ten huijse van Simoen pharisien, den 15en April 1695, gecocht thien pattacons in specie.

tot Brussel van Sr Huijsmans schilder ende coopman woone(nde) op de groote mart, & is geschildert in Italien door eenen excellenten meester (: soomige gelooven door d'Espagnolet) naer het origineel van Paul Veronensis dat g'estimeert is dertich duijsent guld(en), dus in den incoop 4 £ 6 sch. 8 gr.

kanttekening : dese schilderie hebbe ick op den 17en April 1695 gelevert in handen van mijn heer Mattheus du Bois tot Gent om te bewaeren, *is nu op mijn camer tot Gent ten huijse van den H(eer) du Parcq in de meulenaerstraete* nu tot Cortr/

349

Vijf hoofden van honden op paneel gemaect door ... comt van Sr Mouha & en cost mij geen gelt, is daerentusschen weerdich g'estimeert 1 £ gr.

350

Een hooft, gel(ijk) van eenen tot met eene mutse op, twel(k) Moerkercke gelooft te syn van Langen Jan ofte Jordaens, maer gelooft best van dito Langen Jan, & secht ten wttersten goet te sijn, weerdich g'estimeert. 2 £ gr.

de molure cost 6 sch. gr.

351

Een hooft van een vrauwspersoon met de eene hant in haer borst op de ...
1695, gecocht van Adriaen Valcke (doorgehaald) twee schellingen die secht hetself(ve) geschildert te sijn door den ouden m(eeste)re pr van Moerkercke, dus is de incoop 2 sch. gr.

kanttekening : roije staet hier vooren onder het nombre 346.

351

Fruijt van de Heijm twel(k) mij noch niet absolutel(ijk) toebehoort maer van Merlen heeft my dat gelaten met het volgh(ende) voor 5 patt(acons). Volgens sijn missive op de 8 patt. die hy my noch schuldich is van(den) agathen 6 £

352

Kindekens met een lammeken in een ovalen vergulden molure. 2 £

fol. 18 verso 353

Kindeken gecocht in Januarij 1696 van Sr Louy Courtij tot Rijssel eenen beuselyn(k), g'estimeert op 2 £

fol. 19 recto

ANDERE FRAEY-HICHEDEN OFTE RARITEIJTEN

14 cleene bladeren van talque, dienstich omme cleene schilderiekens ofte bilden te verlichten. 1 £ 3 sch. gr.

kanttekening : Moerkercke segt dat die commen wt de Indiën, dat men qualijck geene meer en vint, nochte tot Gent, Brussel, Antwerpen ofte andere plaetsen, & dat die weert sijn 10 stuijvers het stuck (na ratuur eenen schellingh het stuck).

Noch eene groote talque, bijnaer eenen voet lanck. 1 £ gr.

kanttekening : Moerkercke segt uijt syn leven soo groot eene talque gezien te hebben, nochte gehoort, datmen soo groote vont, & estimeert die weerdich eene pistole.

13 boecxkens met geslagen gout, nu maer 7 & noch een dat begonst is, 1e Febr. 1693 1 £ 6 sch. gr.

kanttekening : Moerkercke segt dat het van het beste gout is & dat ieder boucxken weerdich is 12 stuijvers, jae wel 15 stuijvers.

Twee figuren van meer als 2 voeten hooghe van plaester in mijn comptoir den eenen synde eenen Mercurius den anderen eenen Apollo. 3 £ gr.

kanttekening : Moerkercke seght datter hij twee gelijcke heeft, & dat die hem costen 9 guldens het stuck, noteert dat dese twee figuren commen wt de vormen die gemaeckt & afgedruckt syn op de originele twee figuren van Franciscus Quesnoy, noteert oock dat ick deselven van vormen hebbe, commen[de] van mre Charles Hurterel en(de) dat die veele weert sijn.

Eenen grooten zee-hooren in mijn (comptoir *doorstreept)* achtercamer boven 16 sch. gr.

kanttekening : Moerkercke segt dat die weert is 9 £ 12 sch. gr.

Noch eenen zee-hooren wat minder in mijn (comptoir *doorstreept)* achtercamer boven 12 sch. gr.

kanttekening : Moerkercke segt weert te sijn 7 £. 4 sch.

Een figurken van steen, treckende eenen doorne wt sijnen voet, synde de copie van Pasguin, die tot Roomen is, in mijn (comptoir *doorstreept)* achtercamer boven 8 sch. gr.

Twee hoofden van plaester in myn comptoir synde een hollanderken met een hollants moeijerken. 12 sch. gr.

fol. 19 verso

1

Eenen gouden rinck met eenen grooten groenen steen daerin, sijnde eene prisme d'emeraude excellent gegraveert, is van grooten prijs, siet de schriftel[ijcke] notitien die der bij liggen, daerop is gegraveert t'hooft van Jupiter & van Venus.

kanttekening : 7 Maerte 1693 heeft Sr Mouha mij geseyt dat de agate die constich gegraveert sijn alsnu tot Parijs seer g'estimeert sijn, & seer gevraeght worden.

Nota in(de) maenden noub^{re} & Decb^{re} 1694 sijnde tot Parijs den abbé Bisot & oock monsieur de Blois, beede de meeste liefhebbers van Vranckerijck, hebben mij voor dese vier rijngen geboden vijftich pattacons, maer gel[ove] sy in diergel[ijcke] dingen om soo te seggen negotie doen, sy en coopen niet ten sy dan meest onder de weerde & noch min (geheel door gehaald).

2

Eenen gouden rinck met eenen grooten rooden steen sijnde eene *combe*, daer eenen pilgrim & pelegrine opgegraveert staen (geheel doorgehaald).

kanttekening : deze graveure is de historie van Hercules & Dijanire.

3

Eenen gouden rinck met eenen rooden steen wat bleeker sijnde eene *opaele* niet fijn, daer seer aerdich 10 hoofden op gegraveert staen 5 hoofden van mans persoonen, & keerende dat op dat neder, men siet 5 vrauwen hoofden.

kanttekening : de marquise de Raftot heeft eene agathe gegraveert met thien hoofden, gel[ijck] de mijne, & seght dat de thien hoofden syn van(de) thien Coningen van Egypt. (id.).

4

Eenen gouden rinck met eenen minderen rooden steen synde eene *granate crud*, daer een manshooft op gegraveert is (id.).

kanttekening : nota dese steen representeert het eijgen portrait van(de)n vermaerden philosoph Socrates.

Op den 30^{en} December 1695 hebbe ick de voorschr[even] 4 ringen met agaten daerin, vercocht aen S^{r} van Merlen, de somme van 20 £ groote Vlams, maer onder de weerde (id.).

Noch 5 andere gouden ringen, in(den) eenen van(de) welcken staet een fin diamantjen.

kanttekening : dese ringen sijn vercocht te weten de viere, & den vijfden met het fin diamantjen van mijn huijsvr[auwe] hebbe ick noch.

Un prisme de Cristal, drie cantich, seer aerdich om veele fraeye couleuren daer door te sien alsmen het selve cristal tegen de oogen houdt, & wel bequamenl[ijck] ommedraeyt, naer den heesch.

ONOMASTISCHE TAFEL
VAN DE DOOR J. B. VAN BAELEN GECITEERDE KUNSTENAARS, KUNSTKENNERS, KUNSTLIEFHEBBERS EN KUNSTBESCHERMERS

CHRONIQUE — KRONIEK

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

EXERCICE 1956 — DIENSTJAAR 1956

DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter : Comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA.
Vice-Président - Onder-Voorzitter : Et. SABBE.
Secrétaire Général et Bibliothécaire - Secretaris Generaal en Bibliothecaris : Ad. JANSEN.
Trésorier - Schatbewaarder : J. SQUILBECK.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

Conseillers sortant en 1958 *- Raadsleden uittredend in* 1958 *:*

L. van PUYVELDE, Max WINDERS, Comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, Et. SABBE.

Conseillers sortant en 1961 *- Raadsleden uittredend in* 1961 *:*

Vicomte Ch. TERLINDEN, G. HASSE, Ad. JANSEN, J. SQUILBECK.

Conseillers sortant en 1964 *- Raadsleden uittredend in* 1964 *:*

P. BAUTIER, F. L. GANSHOF, Ch. VAN DEN BORREN, B. VAN DE WALLE.

MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

HASSE, Georges, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922	(1910)
TERLINDEN (vicomte Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles rue du Prince Royal, 85.	1926	(1921)
Van PUYVELDE, Leo, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Professeur émérite à l'Université de Liège, Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)
BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928	(1911)
VAN DEN BORREN, Ch., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55.	1928	(1920)
GANSHOF, F.L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931	(1928)
LEFEVRE, O. Prem. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 24.	1932	(1925)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre effectif ; la date entre parenthèses est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.
De eerste datum verwijst naar de aanstelling tot werkend lid ; de tweede (tussen haakjes) naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

VAN DE WALLE, BAUDOUIN, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187.	1932	(1926)
DE BORCHGRAVE D'ALTENA (comte), Jos., conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, 156 Avenue du Parc.	1935	(1927)
DE SCHAETZEN (baron), MARCEL, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87.	1935	(1925)
LAVALLEYE, JACQUES, professeur à l'Université de Louvain. Louvain, rue au Vent, 13.	1935	(1930)
HOC, MARCEL, conservateur en chef honoraire à la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19.	1935	(1926)
BREUER, JACQUES, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège. Woluwe, Parc Marie-José, 1.	1936	(1929)
CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue de l'Aurore, 18.	1937	(1929)
LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, place G. Brugmann, 30.	1937	(1931)
COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'État et du Musée d'Antiquités. Namur, boulevard Frère Orban, 2.	1939	(1926)
ROGGEN, D., hoogleraar te Gent, Lid van de Koninklijke Vlaamse Academie. Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105.	1941	(1937)
VAN CAUWENBERGH (Chan.), ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain. Lovenjoul (Corbeek-Loo).	1941	(1937)
WINDERS, MAX, architecte, membre associé de l'Institut de France. Anvers, Avenue de Belgique, 177.	1943	(1941)
JANSEN, AD., attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Anvers, rue van Schoonbeke, 79.	1946	(1936)
POUPEYE, CAM., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470.	1946	(1914)
NINANE, LUCIE, conservateur-adjoint aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153.	1947	(1932)
PEUTEMAN, JULES, membre de la commission royale des Monuments et des Sites. Verviers, rue des Alliés, 32.	1950	(1930)
DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT (Chevalier Guy), Ambassadeur de Belgique. Bruxelles, 22 rue Emile Claus	1950	(1934)
DE CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54.	1950	(1934)
SABBE, ETIENNE, archiviste général du royaume. Uccle, 182 avenue Defré	1950	(1937)
BONENFANT, PAUL, professeur à l'Université de Bruxelles. Ixelles, avenue du Pesage, 12.	1950	(1935)
DE GAIFFIER, S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes. Bruxelles, boulevard S. Michel, 24.	1950	(1937)
GREINDL, (baronne EDITH), Maître en Histoire de l'Art et Archéologie, Bruxelles, rue Tasson-Snel, 19.	1950	(1947)
SQUILBECK, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue Gachard, 69.	1950	(1941)
BERGMANS, SIMONNE, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie. Bruxelles, 96 rue de Stassart.	1951	(1932)
NOWÉ, H., conservateur des Archives et des Musées, Gand, rue Abraham, 13	1952	(1932)
BRIGODE, SIMON, architecte, professeur à l'Ecole Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs, Marcinelle, rue Sabatier, 11.	1953	(1937)

DUVERGER, J., hoogleraar te Gent, Sint-Amandsberg, Toekomststr. 88.	1953	(1937)
HALKIN, Léon-Ernest, professeur à l'Université de Liège, Tilff, avenue A. Neef, 8.	1953	(1938)
HELBIG, Jean, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1953	(1941)
FOUREZ, Lucien, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2e.	1953	(1945)
LYNA, Frédéric, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Bruxelles, rue Froissart, 114.	1955	(1934)
BOUTEMY, André, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann 575.	1955	(1946)
WILLAERT S. J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles 59.	1955	(1937)

MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN

LACOSTE, Paul, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Place Louise 1.	1929
HUART, Alb., auditeur militaire, campagne de Sedent. Jambes-lez-Namur.	1931
LEBEER, Louis, conservator van het Prentencabinet, Hoogleeraar aan de Universiteiten te Gent en te Luik, Brussel, 15 Jettelei	1934
DE BOOM, Ghislaine, conservateur à la Bibliothèque royale. Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35.	1935
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50.	1935
MARINUS, Albert, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant. Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9.	1935
VERCAUTEREN, Fernand, professeur à l'Université de Liège, Uccle, rue Stanley, 54.	1935
DE RUYT, Frans, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, 21, avenue Eugène Plasky.	1935
DELFERIERE, Léon, préfet à l'Athénée royal. Châtelet, r.d. Calvaire, 49.	1936
CALBERG (Mlle), conservatrice-adjointe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, avenue d'Auderghem, 571.	1937
FIERENS, Paul, professeur à l'Université de Liège, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, rue Souveraine, 79.	1937
LENAERTS, E.H.R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Mgr. Ladeuzeplein, 4.	1938
SULZBERGER, S., professeur à l'Université de Bruxelles, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101.	1938
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'État. Mons, 23, Pl. du Parc	1939
MORETUS PLANTIN, S. J., (le R.P.H.), professeur aux Facultés de N.-D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59.	1940
JACOBS van MERLEN, Louis, président de la Société «Artibus Patriæ», Anvers, rue van Brée, 24.	1940
FAIDER-FEYTMANS (Mme), conservateur du Château de Mariemont.	1941
LEJEUNE-CLERCX, Suzanne, professeur à l'Université de Liège, Liège, rue du Rèwe, 2bis.	1941
DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liège. Wandre, rue des Écoles.	1941

VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuwstraat, 10a. 1941

DEVIGNE, MARGUERITE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ixelles, 22, rue Alphonse Hoetat. 1942

VERHOOGHEN, VIOLETTE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20. 1942

PARMENTIER, R.A., archiviste de la ville. Bruges, quai Spinola, 7. 1942

LECONTE, L., conservateur en chef honoraire du Musée royal de l'Armée. Bruxelles, rue des Paquerettes, 68. 1942

D'ARSCHOT (comte). Bruxelles, 221, avenue Slegers. 1943

DE SMIDT (E. BR. FIRMIN), hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30. 1943

D'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles, 221, avenue Slegers. 1945

DENIS, VALENTIN, Professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, 105, Ruelensvest. 1945

ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Affaires Etrangères. Bruxelles, rue Defacqz, 122. 1945

STUYCK, FERNAND, Vice-Président d'« Artibus Patriæ ». Anvers, avenue van Put, 14. 1946

DE JONGHE D'ARDOYE (vicomte THÉODORE), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11. 1946

DE HEVESY, ANDRÉ, Bruxelles, 10 rue Faidcr. 1947

MAQUET-TOMBU (Mme), docteur en histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue de Broqueville, 283. 1948

JANSON, CLAIRE, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site. 1947

JADOT, JEAN. Bruxelles, avenue Louise, 22. 1947

TAMBUYSER (Chan.), archiviste diocésain. Malines, Vlietje, 9. 1948

D'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex. Limbourg. 1948

JOOSEN, leraar aan het Koninklijk Atheneum. Mechelen, 137, Koningin Astridlaan. 1950

LALOUX, PIERRE. Liège, 2, rue S. Remy. 1950

LEMAIRE, RAYMOND, docent aan de Katholieke Universiteit. Heverlé, Beukenlaan. 1950

DE VISSCHER, FERNAND, Directeur de la Revue Internationale des Droits de l'Antiquité. Bruxelles, 157, avenue Winston Churchil. 1951

MASAI, FRANÇOIS, Bibliothécaire à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 73, avenue de l'Opale. 1951

VAN CAMP, GASTON, Conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Tervuren, Chemin d'Hoogvorst. 1951

DANTHINE, H., Chargée de Cours à l'Université de Liège. Liège, 67, rue du Parc. 1951

COLLON-GEVAERT, Professeur à l'Université de Liège. Liège, 163 rue des Vennes. 1952

LEFÈVRE, JOS., Conservateur aux Archives générales du Royaume. Bruxelles, 40, rue Juliette Wytsman. 1952

NASTER, P., professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, Emiel Mathieustraat, 12 1952

RISSELIN-STEENEBRUGEN, Mme M., attachée aux Musées royaux d'art et d'Histoire, Uccle, 21, rue des Astronomes. 1953

DE KEYSER, P., Professor aan de Universiteit te Gent. Gent, Egmonstr., 14 1953
BONENFANT-FEYTMANS, Mme, archiviste de l'Assistance publique à Bruxelles. Ixelles, avenue du Pesage 12. 1955
BRUNARD, ANDRÉE, Melle, conservatrice du Musée communal de Bruxelles. Bruxelles, rue Joseph II, 69. 1955
HAIRS, MARIE LOUISE, Melle, docteur en histoire de l'art et archéologie. Liège, rue César Franck 32. 1955
LACOSTE, HENRI, architecte, directeur de l'Académie des Beaux Arts de Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, avenue J. van Hoorenbeke 145. 1955
SPETH-HOLTERHOFF, Mme, graduée en histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue Milcamps 43. 1955
VAN MOLLE, FRANS, wetenschappelijk medewerker aan het A.C.L. te Brussel. Leuven, O.L.Vrouwstraat 54. 1955

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 20 NOVEMBRE 1955

La séance est ouverte à 14 h.30 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire sous la présidence de M. C. Poupeye.

Etaient présents: outre le président, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, vice-président; MM. Ad. Jansen, secrétaire; J. Squilbeck, trésorier; P. Bautier, Melle Bergmans, M. Bonenfant, Mme Crick-Kuntziger, le R.P. de Gaiffier, M. L. Fourez, Melles E. Greindl, L. Ninane; MM. Ch. van den Borre, A. van de Walle, L. van Puyvelde.

Excusés: MM. Laes, Sabbe et Winders.

Après la lecture du procès-verbal de la séance précédente, on procède à la nomination de nouveaux membres correspondants étrangers: sur la proposition de M. J. Squilbeck sont nommés MM. Oman et Meyer et à la demande de M. L. van Puyvelde le Prof. Mario Salmi.

On passe ensuite au vote pour l'élection de trois nouveaux membres titulaires; sont élus MM. Boutemy, Lyna et le R.P. Willaert.

Une commission composée du Bureau et de MM. van den Borren, Bonenfant, van Puyvelde et de Mme Crick, est chargée de revoir la liste des membres.

La séance est levée à 15 heures.

Le secrétaire,
AD. JANSEN

Le président,
C. POUPEYE

SÉANCE GÉNÉRALE DU 20 NOVEMBRE 1955

Présents: M. C. Poupeye, président; le Comte J. de Borchgrave d'Altena, vice-président; MM. Ad. Jansen, secrétaire; J. Squilbeck, trésorier; P. Bautier, Melle S. Bergmans, M. et Mme Bonenfant, M. Boutemy, Melle Calberg, Mme M. Crick-Kuntziger, le R.P. de Gaiffier, M. L. Fourez, Melles E. Greindl, M.L. Hairs, MM. L. Jacobs van Merlen, P. Laloux, J. Lefèvre, Mme Maquet-Tombu, Melle L. Ninane, Mme Speth-Holterhoff, M. P. Stuyck, Melle S. Sulzberger, MM. Ch. van den Borre, B. van de Walle, Van Molle, L. van Puyvelde.

Excusés: Melle Brunard, la Ctesse d'Ansembourg, M. Denis, Mme Faider, M.M. Laes, Leconte, Mme Risselin, M. Sabbe, Melle Verhooghen, M. Winders.

Le Président souhaite la bienvenue à M. Morelowsky, professeur à l'Université de Breslau et membre correspondant étranger de l'Académie qui a bien voulu accepter, à l'occasion de son séjour en Belgique, d'assister à la séance et y prendre la parole.

Melle Bergmans entretient l'Assemblée de « Le Problème de Jan van Hemessen-Monogrammiste de Brunswick ». Elle expose l'état du problème qui préoccupe les historiens d'art depuis 1884 et les divise.

Les uns estimant que Jan Van Hemessen est le Monogrammiste, les autres distinguant Jan Van Hemessen d'un collaborateur, le Monogrammiste, qu'ils identifient avec Jan Van Amstel.

Résumant les deux thèses en présence, elle n'accepte ni l'une ni l'autre remarquant que chacune cependant contient des points exacts.

Elle montre que le problème a été compliqué à plaisir par l'adjonction d'œuvres dues à d'autres maîtres, et, scindant le problème, montre que Jan Van Hemessen a peint généralement le fond de ses tableaux, mais qu'il n'a pas peint les tableautins du tableau de Carlsruhe baptisé erronément: *Joyeuse Compagnie*, et qu'ici, son collaborateur est sa fille Catherine Van Hemessen.

Elle révèle un panneau de cette dernière: *La Femme du Lévite de Guibha* monogrammé et daté 156.. qui prouve que c'est la même main qui peignit les petites scènes du tableau de Carlsruhe.

Le monogrammiste est une personnalité différente des Van Hemessen et n'est pas Jan Van Amstel dont on ne connait aucune œuvre signée. Elle estime que seule, la *Montée au calvaire* du Louvre attribuée à Van Amstel par Mr Genaille peut être considérée comme une œuvre de cet artiste, mais qu'elle est totalement différente dans sa technique et dans sa conception du Repas des Conviés de Brunswick.

A l'aide d'un patient travail de recoupement à travers la vie de Pierre Coecke, de van Coninxloo, de Pierre Bruegel et s'appuyant sur les textes d'archives, elle établit que l'artiste le mieux placé, à la fois par les circonstances familiales et la chronologie, n'est pas Van Amstel † après 1536, premier beau-frère de Coecke, mais sa seconde femme Meyken Verhulst, miniaturiste malinoise, belle-mère de P. Bruegel, dont elle établit la biographie.

Analysant ensuite le *Repas de Conviés* origine du débat, elle relève ses faiblesses, sa technique de miniaturiste et surtout son contenu social et médical négligé jusqu'ici. Elle rappelle que la ville d'Anvers commanda à P. Coecke un Triomphe de Castricus pour l'offrir au médecin qui s'était distingué dans une épidémie de peste. Passant au monogramme, elle lit les trois lettres J M V comme le monogramme de Jan Van der Meere grand bienfaiteur des pauvres † en 1562.

Elle fait remarquer que le *Repas des Conviés* illustre précisément l'acte de charité par excellence, et que la manière dont il a été traité en fait une somme des maladies de l'époque.

Elle souligne que si Van Amstel était le Monogrammiste et le précurseur de Bruegel cette influence ne se serait produite que plus de vingt ans après la mort d'Amstel, car on la relève vers 1563. Or c'est précisément l'année où Bruegel épouse Marie Coecke et sa belle-mère, Meyken Verhulst, exige qu'il vienne habiter Bruxelles près d'elle.

Enfin, c'est Meyken Verhulst qui élève ses trois petits enfants. Melle Bergmans démontre que Jean, dit de Velours n'eut pas d'autre maître que sa grand'mère.

Après une discussion à laquelle plusieurs membres prennent part, le président prie M. Morelowsky de prendre la parole, concernant « Le sort actuel des Trésors d'Art belges provenant de la Pologne ».

Le président remercie les orateurs. Le Comte J. de Borchgrave d'Altena reçoit ensuite les membres dans les salles du XVIIe siècle, où l'on s'arrête devant les tapisseries, les meubles, l'argenterie et les bijoux qui y sont exposés.

Le président remercie le Conservateur en Chef et lève la séance vers 18.30 heures.

Le secrétaire,
AD. JANSEN

Le président,
C. POUPEYE

SÉANCE PUBLIQUE DU 18 DÉCEMBRE 1955

Comme l'année précédente l'Académie a organisé une séance publique, qui eut lieu à Anvers dans la salle du Conseil provincial, mise à notre disposition par la Députation permanente.

Les Anversois, se souvenant que l'Académie a été fondée à Anvers, avaient tenu à assister en grand nombre à cette séance, qui continue une tradition d'avant-guerre.

M. L. van Puyvelde ouvre la séance à 11 heures et donne la parole à M. P. De Keyser qui parle de: « J.B. Van Baelen en zijn verzameling tekeningen en schilderijen te Kortrijk in de XVIIe eeuw ». L'orateur analyse le document qu'il a découvert et fait ressortir l'importance des inventaires anciens pour l'attribution des œuvres mentionnées.

Le président émet le vœu que M. De Keyzer veuille bien publier cette communication dans notre revue et lève la séance vers 12.15 heures.

Le secrétaire,
AD. JANSEN

Le président,
C. POUPEYE

RAPPORT ANNUEL 1955

Avant le bref exposé des activités de l'Académie, rappelons ici le souvenir de ceux qui nous ont quittés :

Mgr van den Gheyn, membre correspondant depuis 1893, titulaire depuis 1896 ; Mgr Bauwens, membre correspondant depuis 1941. Nous garderons fidèlement le souvenir de ces deux membres éminents.

Le Bureau de l'Académie était composé de: M. C. Poupeye, président; le comte J. de Borchgrave d'Altena, vice-président; M. Ad. Jansen, secrétaire; M. J. Squilbeck, trésorier.

L'Académie a tenu cinq séances: deux ont eu-lieu à la Fondation Universitaire, deux aux Musées d'Art et d'Histoire, une dans la salle du Conseil Provincial d'Anvers.

Les communications suivantes ont été faites: le 20 février: « Le Théâtre a-t-il influencé les Sculpteurs de Retables » par M. C. Poupeye; le 24 avril: « Peintures de Manuscrits à Stavelot dans la première moitié du XIe siècle » par M. A. Boutemy; le 16 octobre: «Quelques précisions concernant les peintures à l'exposition Charles Quint et son temps » par Melle S. Sulzberger; le 20 novembre: « Le problème Jan van Hemessen - Monogrammiste de Brunswick. Le Collaborateur de Jan van Hemessen. L'identité du Monogrammiste » par Melle S. Bergmans; « le Sort actuel des Trésors d'Art belge provenant de la Pologne » par le Prof. Morelowski; le 18 décembre: « J.B. van Baelen en zijn verzameling tekeningen en schilderijen te Kortrijk in de XVIIe eeuw » par M. De Keyzer. Une visite aux expositions « 70 Estampes Japonaises » et « Belles Armes d'Hier et d'Aujourd'hui » a été guidée pour les membres par le Comte J. de Borchgrave d'Altena.

Avec le concours du Lloyd Anversois, l'Académie s'est efforcée de garder à la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art sa Haute valeur scientifique tout en lui donnant une présentation soignée.

En 1955 ont paru les fascicules 3 et 4 du tome XXIII de 1954. Pour en hâter la publication, ils ont été édités en un seul volume. Voici la liste des articles qui y figurent avec le nom de leurs auteurs :

« Les broderies historiées de l'Abbaye d'Averbode (16e s.) » par Melle M. Calberg; « Enkele Brugse Glasramen uit het einde der 15e eeuw » par M. L. Devliegher; « Les portraits de François de Tassis, organisateur des postes internationales, 1459-1517 » par M. O. le Maire; « Pierre Bruegel a-t-il peint une série des Sept Péchés Capitaux? » par M. G. van Camp; « A propos d'une Madona de Conrat Meyt » par le Comte J. de Borchgrave d'Altena ;

« Twee Ontwerpen van een Laatbarok Preekstoel: De Coxie inv. et Fecit 1694 » par M. C. Van Herck.

Les fascicules 1 et 2 de 1955 sons sous presse et paraîtront sous peu; les fascicules 3 et 4 de 1955 (XXIVe tome) sont en composition et paraîtront bientôt.

Le tome 24 comprendra des articles de: Melle S. Bergmans, M. A. Schouteet, M. R.A. Parmentier, M. L. van Puyvelde, Melle M. L. Hairs, M. G. van Camp, M. U. Mousselli, Mme M. Crick-Kuntziger, M. L. Fourez, M. Deonna, Mme Colon-Gevaert, M. O. le Maire, M. Eeckhout.

Nous tenons à exprimer nos remerciments à la Fondation Universitaire, à la Direction des Beaux-Arts du Ministère de l'Instruction Publique, aux membres des Députations permanentes des provinces d'Anvers et du Brabant pour les subsides qu'ils nous ont accordés grâce auxquels nous avons pu réaliser notre programme.

Nous profitons également de ces lignes pour remercier notre Président de tout son dévouement à l'Académie ainsi que les membres qui ont bien voulu faire des communications à nos séances et les auteurs des études parues dans notre Revue.

Un souhait encore pour notre Revue, qui avec l'aide de tous, parviendra, nous l'espérons, à paraître plus régulièrement.

Le secrétaire général,
AD. JANSEN

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES: DIMANCHE 26 FÉVRIER 1956

Cette séance tenue aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire a été présidée par M. Poupeye, assisté du Comte de Borchgrave, vice-président. Le soussigné assistait comme secrétaire et M. Squilbeck comme trésorier.

Etaient présents: M. M. Boutemy, Fourez, Helbig, Sabbe et van de Walle.

Excusés: M. Brigode, Mme Crick, le Rev. P. de Gaiffier, M.M. Laes, van den Borre et van Puyvelde.

Après la lecture du procès-verbal de la séance précédente, le président donne la parole au trésorier M. Squilbeck, qui présente le bilan de l'exercice 1955; après vérification par M.M. Fourez et van de Walle, ce bilan est approuvé. Le président remercie M. Squilbeck et introduit la discussion concernant la proposition de M. Morelowski au sujet « Du Sort actuel des Trésors d'Art belge provenant de la Pologne ». Deux membres sont désignés pour prendre des renseignements complémentaires. Le secrétaire donne lecture de la lettre adressée à M. le Ministre des Travaux Publics concernant la conservation de la Chapelle St Georges. Ayant pris connaissance de la réponse de M. le Ministre les membres procèdent à la nomination d'un vice-président pour l'année 1956. M. Et. Sabbe est désigné pour cette charge. Le Comte de Borchgrave président pour l'année 1956 remercie M. Poupeye des services rendus à l'Académie au cours de l'année 1955 et lève la séance à 15 heures.

Le secrétaire,
AD. JANSEN

Le président,
Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

SÉANCE GÉNÉRALE DIMANCHE 26 FÉVRIER 1956

Comme la séance des membres titulaires, la séance générale se tient aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Le Comte de Borchgrave annonce que M. Sabbe a été élu vice-président pour l'année 1956 et le félicite de sa nomination comme Archiviste général du Royaume et comme membre de l'Institut historique belge de Rome. Il adresse également les félicitations de l'Académie à M. Henri Lacoste, nommé membre de l'Académie royale de Belgique.

Sont présents: le Comte de Borchgrave, président; M.M. Et. Sabbe, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Boutemy, Melles Brunard, Calberg, de Boom, M.M. Fourez, Helbig, Jacobs van Merlen, Joosen, P. Lacoste, Poupeye, Mme Speith, le vicomte Terlinden et M. van de Walle.

Excusés: M. Brigode, Mme Crick, le R.P. de Gaiffier, M.M. Laes, van den Borre et van Puyvelde, membres titulaires; Mme Faider, Melle Hairs, M. Laloux, Mme Risselin, le Chan. Tambuyser, M. Van Molle et Melle Verhooghen, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du 20 novembre et celui de la séance du 18 décembre sont approuvés.

Le président donne ensuite la parole au secrétaire général pour la lecture du rapport concernant les activités de l'Académie durant l'année 1955. Ce rapport est approuvé.

Le Comte de Borchgrave entretient ensuite l'assemblée au sujet des « Problèmes du Moment ». L'orateur a publié entretemps une notice concernant la conservation de la Chapelle St Georges à laquelle nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs.

M. Poupeye remercie le Comte de Borchgrave qui, après avoir offert un vin d'honneur, lève la séance à 17 heures.

Le secrétaire,
AD. JANSEN

Le président,
Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 6 MAI 1956

Le Comte de Borchgrave, président ouvre la séance à 14.30 heures dans la salle des Conférences des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Etaient présents: M.M. Sabbe, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, M.M. Boutemy et Brigode, Mme Crick, M. Laes, Melle Ninane, M. Poupeye, le Vicomte Terlinden, M.M. van den Borre, van de Walle, van Puyvelde et Winders.

Le R.P. de Gaiffier s'est fait excuser.

Le procès-verbal de la séance précédente étant approuvé, le secrétaire général communique le texte proposé par la Direction de la Bibliothèque d'Anvers concernant le dépot de la Bibliothèque de l'Académie. Plusieurs membres font des suggestions qui seront soumises à la ville d'Anvers. Le Comte de Borchgrave fait part aux membres de son intention de créer un Comité pour la défense de nos monuments. On examine ensuite la note de M. Morelowski concernant les œuvres d'art appartenant à la Pologne et conservées au Canada. Après une longue discussion on décide de remettre cette dernière à plus tard.

La séance est levée à 15 heures.

Le secrétaire,
AD. JANSEN

Le président
Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

SÉANCE GÉNÉRALE DIMANCHE 6 MAI 1956

Le Président ouvre la séance à 15 heures et communique à l'assemblée son intention de créer un comité pour la défense de nos monuments; il demande qu'une séance publique soit consacrée à ce sujet. Le Vicomte Terlinden parle ensuite d'« Un projet d'Exposition de 2000 ans de l'Histoire des Belges ». L'orateur développe un projet qu'il avait élaboré pour l'Exposition de 1958, mais qui n'a pas été accepté. Plusieurs membres expriment leurs regrets et demandent si le projet ne peut être réalisé d'une autre façon.

Le président remercie l'orateur et lève la séance à 17 heures.

Etaient présents à cette séance: le Comte de Borchgrave, président; M.M. Sabbe, vice-président; M.M. Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, M.M. Boutemy

et Brigode, Mme Crick, M. Laes, Melle Ninane, M. Poupeye, le Vicomte Terlinden, M.M. van den Borre, van de Walle, van Puyvelde et Winders, membres titulaires; Melles Brunard, Calberg, M.M. Joosen, Lacoste, Leconte et Mme Speth, membres correspondants.

Excusés: R.P. de Gaiffier, membre titulaire; Mme Faider, Melle Hairs et le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le secrétaire,
Ad. Jansen

Le président,
Comte J. de Borchgrave d'Altena

SÉANCE PUBLIQUE DU DIMANCHE 2 SEPTEMBRE 1956

Cette séance eut lieu aux Musées royaux d'Art et d'Histoire sous la présidence du Comte de Borchgrave d'Altena.

Excusés: M. Boutemy, Mme Crick, le R.P. de Gaiffier, M. Denis, Mme Faider, M.M. Naster et van den Borre.

Les membres de l'Académie étaient présents en grand nombre, ainsi que plusieurs personnes s'intéressant à la conservation de nos monuments. Le président expose le but de cette séance: examiner la situation non seulement à Bruxelles mais aussi dans d'autres villes. Il donne la parole à M. Joosen qui, dans une communication très documentée, expose la situation à Malines sous le titre « Het Behoud van de Monumenten te Mechelen ». M. L. Fourez étudie les questions concernant la reconstruction de Tournai; il avait choisi comme titre de son exposé « Les Monuments tournaisiens détruits ou abîmés pendant la guerre ». M. A. De Mol insiste sur les réalisations de la ville d'Anvers pour la conservation des vieilles maisons « De toestand te Antwerpen », tandis que M. Laloux attire l'attention sur « la situation créée à Liège par le projet d'urbanisation ». Le président fournit quelques commentaires sur un film de vieilles maisons de la Capitale qui a été réalisé sous sa direction.

Après la séance le Comte de Borchgrave présente le vin d'honneur et remercie les orateurs et tous ceux qui, par leur présence à cette séance, ont prouvé leur intérêt pour la conservation de nos trésors artistiques.

Le secrétaire,
Ad. Jansen

Le président,
Comte J. de Borchgrave d'Altena

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 25 NOVEMBRE 1956

Cette séance, présidée par le Comte de Borchgrave a eu lieu aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents: le Comte J. de Borchgrave d'Altena, président; M. A. Jansen, secrétaire; Melle Bergmans, M. Boutemy, le R.P. de Gaiffier, M. Fourez, Melle Ninane; M. va nPuyvelde, membres titulaires; Melles Brunard, Hairs, Mme Risselin, Mme Speth, membres correspondants M. Morelowsky, membre correspondant étranger.

Excusés: Mme Faider, M.M. Sabbe, Schouteete de Tervarent, Squilbeck et van den Borre, membres titulaires; Melle Calberg, M.M. Joosen, P. Lacoste, Leconte, Stuyck, Van Molle, membres correspondants.

La séance est ouverte à 15 heures. Le président donne la parole à Melle Ninane qui entretient l'assemblée de « A propos du Maître de l'Annonciation d'Aix ».

Melle Ninane propose d'identifier les deux prophètes, Jérémie et Isaie, qui figurent sur les volets de l'Annonciation du Maître d'Aix, avec les comtes de Provence René d'Anjou et son père Louis II d'Anjou.

La première de ces identifications, celle de Jérémie avec le roi René avait déjà été proposée par plusieurs auteurs mais Melle Ninane apporte des arguments nouveaux et notamment le fait que le Jérémie porte à la ceinture un trousseau de trois clés qui pourrait

faire allusion aux clés des châsses des saintes Marie de la Mer: c'est en effet le roi René qui fut le promoteur des fouilles qui, en 1449, permirent de retrouver et d'identifier les restes de sainte Marie Cléophas, de sainte Marie Salomé et de leur servante Sara, qui fit déposer ces reliques dans des châsses et fit construire une chapelle pour les y déposer. Un exemplaire des clés des châsses fut remis au prieur et un autre au roi René.

La seconde de ces identifications, celle d'Isaie avec le père du roi René, Louis II d'Anjou, n'avait encore jamais été proposée. Il existe un portrait de Louis II d'Anjou, à l'aquarelle, sur parchemin, à Paris, Bibliothèque Nationale et les traits de ce personnage, vu de profil, ressemblent fort à ceux du prophéte Isaie, vu de trois quarts.

Cette double identification justifierait le non conformisme qui se remarque dans l'iconographie des deux prophêtes qui figurent sur les volets de ce retable.

Si cette identification était valable elle modifierait la date supposée de l'exécution du retable et la reporterait en 1449, ce qui peut s'accorder avec l'hypothèse que le retable a surmonté le tombeau du drapier Corpici.

A la discussion qui suit cette communication prennent part M. Boutemy, Melle Bergmans, le R.P. de Gaiffier et le Comte de Borchgrave.

Melle S. Bergmans expose ensuite la dernière partie du problème Jan van Hemessen-Monogrammiste de Brunswick - Jan Van Amstel.

Elle avait démontré dans sa communication précédente que ces artistes n'avaient aucun lien entre eux et situé les personnalités de Jan van Hemessen, de Catherine van Hemessen et de Meyken Verhulst.

Elle établit cette fois la biographie de Jan Van Amstel et celle de son beau-père Jan Van Doornicke peintre inconnu jusqu'ici en se basant uniquement sur les sources.

Elle révèle un *Déluge* attribué successivement à Henry met den Bles, puis à la « Suite de van Hemessen ». Le grand tableau qui avait disparu en 1906 et qu'elle a retrouvé est une œuvre maîtresse de Jan Van Amstel signée par le portrait de l'artiste, par celui de sa femme Adrienne van Doornicke et par celui de son beau-père Jan Van Doornicke qui, veuf, est accompagné de sa plus jeune fille Lisbeth.

Le *Déluge*, traité comme une indication est dû à deux mains. La première, celle de Jan Van Amstel a peint le paysage et les petites silhouettes du fond. La seconde, celle de Jan Van Doornicke a peint les personnages de l'avant-plan sous l'influence de Raphaël, via Van Orley.

L'œuvre est capitale pour l'histoire de la peinture du premier tiers du XVIe siècle.

Le président remercie les orateurs et donne lecture d'une motion du Cercle Royal d'Archéologie de Malines concernant la conservation des Monuments. Il demande aux membres de soutenir l'effort du Cercle malinois. A ce propos M. Fourez annonce la création d'un Comité pour la sauvegarde des Monuments à Tournai. Ce Comité aura pour but de veiller à la conservation et la restauration des Monuments et de s'occuper de la surveillance des travaux.

Le président souligne l'importance de ces efforts et lève la séance à 17.15 heures. Il reçoit ensuite les membres dans les salles du Musée.

Le secrétaire général,
AD. JANSEN

Le président,
Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 25 NOVEMBRE 1956

La séance est ouverte à 14.30 heures par le Comte de Borchgrave aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents: le Comte J. de Borchgrave d'Altena, président; MM. Jansen, secrétaire ; Melle Bergmans, M. Boutemy, le R.P. de Gaiffier, M. Fourez, Melle Ninane, M. van Puyvelde.

Excusés: MM. Sabbe, vice-président; Squilbeck, trésorier; Mme Faider, MM. Schouteete de Tervarent et van den Borre.

Après la lecture du procès-verbal le secrétaire propose de publier les quatre fascicules de la Revue pour 1956 en un volume afin de rattraper le retard dans la publication. Comme le secrétaire a reçu assez d'études pour ces fascicules, dont plusieurs ont été remises à l'imprimeur, la proposition est acceptée.

Monsieur van Puyvelde reprend ensuite la question des Tapisseries flamandes appartenant à la Pologne et conservée au Canada. Après une longue discussion on décide de prendre des informations.

La séance est levée à 15 heures.

Le secrétaire général,
AD. JANSEN

Le président,
Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1956

L'exorde du rapport annuel de notre Académie est d'habitude réservée à évoquer le souvenir des membres disparus au cours de l'année. Exceptionnellement nous pouvons immédiatement entamer l'exposé de nos activités car l'année 1956 nous a été particulièrement favorable, notre compagnie, pourtant nombreuse, n'a dû enregistrer aucun décès parmi ses membres.

La direction de l'Académie fut assumée par le Comte J. de Borchgrave d'Altena élevé à la présidence à la séance du 26 février, M. Et. Sabbe; élu vice-président à la même occasion et les trésorier et secrétaire habituels.

Notre activité a consisté en trois séances des membres titulaires, tenues le 26 février, le 6 mai et le 26 novembre; en séances générales aux mêmes dates et le 23 décembre et une séance publique le 2 septembre. Au cours de ces séances furent entendues les communications suivantes: Problème du Moment par le Comte J. de Borchgrave d'Altena; Un Projet d'Exposition de 2000 ans de l'Histoire des Belges par le Vicomte Terlinden; Het Behoud van de Monumenten te Mechelen par M. H. Joosen; Les Monuments tournaisiens détruits ou abîmés pendant la guerre par M. L. Fourez; De Toestand te Antwerpen, par M. A. De Mol; La Situation créée à Liège par le projet d'urbanisation par M. Laloux; A propos du Maître de l'Annonciation d'Aix par Melle Ninane; Le Problème de Jan van Hemessen. Monogrammiste de Brunswick - Jan van Amstel, sa personnalité et son œuvre par Melle S. Bergmans; Martine et Cathérine Plantin. Leur rôle dans la fabrication et la commerce de la dentelle au XVIe siècle par Mme Risselin; Etat présent des Etudes sur le Manuscrit des Evangiles de Notger par M. Boutemy.

Ajoutons-y la motion votée par l'Académie pour la conservation de la Chapelle saint Georges en réponse à laquelle M. le Ministre des Travaux Publics a bien voulu nous assurer que la chapelle serait conservée.

L'Académie a continué la publication de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Les quatre fascicules du Tome XXIV se rapportant à l'année 1955 ont été publiés. S'il est possible d'éditer quatre fascicules chaque année il est plus difficile d'en publier cinq ou six pour rattrapper le retard dans nos publications. C'est pourquoi nous avons proposé à la séance des membres titulaires de publier l'année 1956 en un volume. Cette proposition a été acceptée et le Lloyd Anversois nous a donné son accord. Nous avons actuellement en composition: le Tome XXV qui comprendra au moins 256 pages et les fascicules 1 et 2 du Tome XXVI. Ainsi nous espérons que la Revue paraîtra à date fixe et quatre fois par an dès 1958. Pour atteindre ce but nous nous permettons de faire appel à tous les membres de l'Académie: il faudrait qu'ils remettent leurs études pour publication dans notre Revue.

Le Tome XXIV comprend des articles de Melle Bergmans, Mme Collon-Gevaert, Mme Crick-Kuntziger, MM. Fourez et Dubuisson, Melle Hairs, M. P. Héliot, M. O. le Maire, M. A. Moussalli, M. L. Parmentier, M. A. Schouteet, M. G. Van Camp et M. van Puyvelde.

Je saisis cette occasion pour remercier tous ceux qui m'ont aidé dans l'accomplissement de ma tâche: les orateurs qui ont accepté de prendre la parole à nos séances, les auteurs qui nous ont confié leurs études et surtout les membres du bureau et en particulier notre président le Comte J. de Borchgrave d'Altena qui non content de m'aider de ses conseils, d'être un collaborateur régulier de la Revue, a bien voulu mettre à notre disposition la salle des conférences des Musées royaux d'Art et d'Histoire et recevoir les membres après les séances. En M. J. Squilbeck, qui a assumé la tâche ingrate et difficile de trésorier, nous avons eu un collaborateur dévoué et patient, toujours prêt à répondre à notre appel. Notre reconnaissance va à la Fondation Universitaire qui rend possible la publication de la Revue, à la Direction des Beaux Arts du Ministère de l'Instruction publique, qui nous a accordé des subsides et aux Gouvernements provinciaux d'Anvers et du Brabant qui eux aussi ont subventionné la Revue.

Pour terminer qu'il ne soit permis d'attirer votre attention sur le fait que le prochain volume de la Revue sera le 25e de la série et qu'avec l'année 1957 nous recommençons une nouvelles série. Le passé a prouvé que les publications de l'Académie sont appréciées non seulement dans le pays même, mais aussi à l'étranger. Puisse la nouvelle série maintenir le niveau scientifique qui a toujours caractérisé la Revue, grâce à la collaboration de vous tous.

Le secrétaire général,
AD. JANSEN

IN MEMORIAM

Edmond DE BRUYN
(1875-1956)

Avocat près la cour d'appel de Bruxelles depuis un demi-siècle, mais tourné de bonne heure vers l'histoire de l'art, Edmond de Bruyn restait avant tout l'Anversois attaché à sa ville natale (l'*Eloge d'Anvers*, éloquemment formulé à plusieurs reprises, figure en sa bibliographie). Il y fut longtemps professeur très apprécié à l'Institut des Beaux-Arts, et conservateur du Musée du folklore qu'il avait créé jadis avec Max Elskamp. D'autre part, à Bruxelles, aux cours d'art et d'archéologie, ses leçons consacrées en ordre principal aux primitifs siennois et florentins groupaient chaque hiver de nombreux auditeurs, séduits par le charme discret de son enseignement. Les avis d'Edmond de Bruyn étaient aussi toujours écoutés dans les commissions consultatives de nos Musées des Beaux-Arts et du Cinquantenaire, comme au Conseil d'administration du Palais des Beaux-Arts, où il succéda à Firmin Vanden Bosch. Mais c'est à l'Académie royale de Belgique – membre de la section d'histoire et de critique, puis directeur de la classe des Beaux-Arts et président général désigné pour 1956 – qu'il n'a cessé de donner la pleine mesure de son talent d'animateur! On y évoquera souvent cet octogénaire souriant et persuasif...

Les ouvrages multiples d'Edm. de Bruyn – articles, rapports et commentaires – témoignent, ainsi que sa correspondance, d'une culture étendue et d'une infinie diversité de recherches en tous domaines. (Ne venons-vous pas de voir entrer dans les collections des Musées un important lot de « tissus coptes » extrait du tiroir où il rangeait gravures et dessins anciens?) «Cabinet de dessins, délectation confidentielle» écrivait-il. Le «*spectateur catholique*» d'antan abordait avec une égale érudition teintée d'humour les sujets les plus variés: de *la jupe divisée et de l'idéal grec* jusqu'à *la plongée du grand Alexandre* en passant par *l'iconographie de l'eau*! Que dire de l'humaniste accompli, du parfait « honnête homme », de l'aimable compagnon de voyage en Espagne ou en Italie (fondateur ,aux côtés de Fierens-Gevaert, des Amitiés italiennes de 1919) de l'ami fidèle enfin, dont le souvenir ému demeurera chez tous ceux qui l'ont connu.

P.B.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES — WERKEN

ERWIN R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period*, Vol. V, VI, Fish, Bread and Wine (Bollinger Series, XXXVII), New York, Pantheon Books, 1956 ; in-4, 2 vol., xxii, 203 p., 186 ill. et xii, 261 p., 83 ill.

L'ouvrage de E.R. Goodenough prend une ampleur qu'on n'attendait guère; aux volumes précédemment parus deux autres viennent s'ajouter sans épuiser la matière.

Des comptes-rendus antérieurs ont attiré l'attention sur l'importance de l'entreprise (RBAHA 1953, p. 268; 1955, p. 125). Je répète qu'après avoir dressé un inventaire exhaustif de l'art juif à l'époque gréco-romaine (vol. 1-3), l'auteur en a abordé l'interprétation, établissant d'abord sa méthode, l'appliquant ensuite aux symboles exclusivement juifs (vol. 4); dans les volumes qui viennent de paraître (vol. 5-6) il l'étend aux symboles communs à l'iconographie paienne et juive. L'auteur admet qu'un symbole peut passer d'une religion à l'autre en gardant sa signification essentielle mais en acquérant une explication nouvelle, conforme aux croyances de la religion qui emprunte; de l'examen de la place tenue par le poisson, le pain et le vin, il conclut que ces symboles possèdent la même valeur mystique dans le paganisme et dans le judaïsme: la participation à la nature divine assurant l'immortalité. Ces emprunts auraient été le fait des communautés juives hellénisées; admis à l'époque hellénistique, leur sens profond aurait été maintenu dans la mystique juive mais aurait été rejeté par les milieux rabbiniques, en vue peut-être de distinguer plus nettement le judaïsme du christianisme qui les avait repris.

Les symboles étudiés dans ce volume n'étant pas proprement juifs l'enquête menée par l'auteur déborde très largement le judaïsme et aboutit finalement à un travail très poussé sur les symboles du poisson, du pain et du vin dans toutes les religions antiques, qu'elles soient orientales ou classiques. Si l'ouvrage se poursuit de la sorte nous disposerons, outre l'étude de la mystique juive, d'une collection unique de matériaux sur les symboles des religions antiques.

Les limites que présente ce travail ne se trouvent pas dans l'information, d'une ampleur rarement égalée, mais dans l'interprétation des matériaux recueillis. Lorsque l'auteur suppose que sur l'image d'un cylindre-sceau sumérien la divinité tient un vase sur son cœur et présente l'autre au fidèle, et met le premier geste en rapport avec la nature divine (V. p. 115, fig. 128), je ne puis le suivre ne voyant ici, en dessin non-perspectif, que la figuration de deux vases également présentés au fidèle; pour rendre le geste du vase tenu sur le cœur, l'artiste aurait plié d'avantage l'avant-bras. Lorsque l'auteur interprête comme l'image de dévôts, les poissons qui figurent fréquemment dans l'art babylonien au sein des flots qui jaillissent du vase divin (V. p. 119, fig. 131, 145), je ne puis pas plus partager ce point de vue: l'image du poisson, comme celle aussi fréquente de la plante, ne sont là, à mon avis, que des qualificatifs iconographiques, qui font comprendre au spectateur la nature vivifiante de cette eau, également favorable à la vie animale et végétale. L'auteur pourrait répondre que la littérature talmudique compare effectivement le dévôt observant la Loi au poisson nageant dans l'eau (V. p. 33), et que l'art juif connait le thème iconographique, la fontaine de Moïse, telle que

la figure la synagogue de Doura-Europos, fourmillant de poissons (V. p. 39), s'il ne s'agit ici de l'illustration d'un fait rapporté par la tradition, les Israélites au désert ayant été nourri, en plus de la manne, par les poissons de la fontaine (V. p. 39). Arrêtons-nous ici; il me semble en effet que, des éléments réunis par l'auteur, on doit conclure à un cas semblable à ceux de cette mythologie iconologique dont Ch. Clermont-Ganneau signalait jadis l'existence en Grèce, elle y résulte de l'incompréhension de thèmes iconographiques orientaux, de la même manière que l'auteur, on vient de le voir, se méprenant sur la portée d'un geste, croit qu'un vase présenté au fidèle est en réalité tenu par la divinité sur son cœur, et en tire des conclusions sur la nature divine. Dans le dernier cas, je prendrais le contre-pied de la thèse avancée. Au point de départ se trouve la figuration orientale de l'eau vivifiante, qualifiée comme telle par l'image des poissons; ce thème, d'origine babylonienne, pénètre au plus tard au XIVe siècle a.C. en Palestine, ainsi qu'il résulte des cylindres-sceaux. Dès que les milieux juifs, soit en Palestine, soit en Babylonie, ont représenté la fontaine de Moïse, ils ont pu être amenés à marquer son caractère vivifiant par la présence de poissons. Je verrais dans de telles représentations l'origine de la légende midrashique sur la présence miraculeuse de poissons dans la fontaine de Moïse, et j'admettrais même que la comparaison talmudique du fidèle baignant dans la Loi comme le poisson dans l'eau s'inspire de cette figuration.

Je ne nie évidemment pas l'existence dans l'ancien Orient de symboles religieux, mais je distinguerais deux périodes dont les répertoires symboliques diffèrent. Les explications proposées par l'auteur valent pour la deuxième période, donc pour l'art juif de l'époque gréco-romaine qu'il étudie en premier lieu; j'hésite à le suivre lorsqu'il étend anticipativement ces interprétations à la période plus ancienne, car même en cas d'identité iconographique le sens a pu varier.

On ne peut isoler les symboles de la religion dont ils sont le témoignage, et c'est l'ensemble offert par chaque religion qui doit être étudié dans son unité de doctrine. Le point de départ, l'étude des symboles religieux juifs à l'époque greco-romaine, était fort judicieux, le sujet se trouve traité de main de maître; je regrette qu'en quête d'explications l'auteur se laisse déborder par l'accumulation d'un matériel comparatif où se glisse parfois un élément douteux. Dès à présent l'ouvrage s'annonce comme le pendant du *Golden Bough* de J.G. Frazer ou du *Zeus* de A.B. Cook, présentant les mêmes qualités d'érudition solide dans l'accumulation des matériaux, et la même indifférence quant à l'utilité réelle des matériaux recueillis pour la démonstration de la thèse initiale. Comme pour ces travaux célèbres, tout en critiquant parfois la position de l'auteur, on ne pourra se dispenser de le consulter en premier lieu.

G. Goossens

GLAZEMA, Dr. P. & YPEY, J., *Merovingische Ambachtskunst.* Baarn, Het Wereldvenster, 1956.

De jongste jaren werden door de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek (R.O.B.) in Nederland een aantal Merovingische grafvelden onderzocht. Deze van Alphen, Rhenen en Maastricht vormen het voorwerp van bovenvermelde publicatie, in feite een platenalbum waarin een honderdtal foto's zijn opgenomen. Dit album is een heruitgave, maar thans uitvoeriger toegelicht, van een tentoonstellingscatalogus die vorig jaar het licht zag onder de titel « *Kunst en Schoonheid uit de vroege Middeleeuwen* ».

De presentatie van dit werkje is voortreffelijk. De auteurs hebben zich tot doel gesteld aan het ontwikkeld publiek de meest representatieve stukken van de toenmalige kunstnijverheid onder ogen te brengen. Op die manier zijn ze evenwel ook aan het verlangen van de wetenschappelijke vorsers tegemoet gekomen. De grafgiften van Maastricht en Rhenen behoren immers tot de meest belangrijke vondsten, omdat zij de overgang illustreren van de laat-Romeinse naar de Merovingische periode. Aangezien een grondige wetenschappelijke

studie van beide grafvelden noodzakelijker wijze nog enkele jaren voorbereiding zal vergen, laat dit werkje ons inmiddels toe rekening te houden met de jongste resultaten van het bodemonderzoek.

Hierbij mag ook nog de aandacht gevestigd worden op het laboratoriumonderzoek, dat door de R.O.B. te Amersfoort grondig wordt aangepakt. De talrijke metalen voorwerpen die men in een grafveld aantreft kunnen onmogelijk nog bestudeerd worden indien ze niet voorafgaandelijk behandeld zijn volgens de eisen van de moderne techniek; dit geldt eveneens voor de weefselafdrukken. Aan de hand van de foto's kan de lezer het resultaat van het aldus doorgedreven wetenschappelijk onderzoek waarderen.

Zowel de gewone leek als de beroepsarcheoloog kan in « *Merovingische Ambachtskunst* » zijn kennis aanzienlijk verrijken.

Dr. H. Roosens

PANOFSKY, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) Harvard University Press, 1953, 2 gr in 4°, 578 pp., 28 et 334 pl.

Outre les monographies d'artiste, et le « Corpus des primitifs flamands », nous disposons déjà de tout un choix de travaux d'ensemble sur nos peintres du XVe siècle, depuis les ouvrages de H. Fierens Gevaert, jusqu'au dernier en date, « Le siècle d'or de la peinture flamande » par notre éminent ancien professeur, Léo van Puyvelde, en passant par Conway, Friedländer, Winckler et plusieurs autres. Cependant l'abondance ne nuit jamais en cette matière et saint Augustin disait déjà qu'il convenait que certains grands sujets soient traités plus d'une fois. En effet, selon lui, une seule intelligence humaine épuise rarement un sujet et chaque auteur apporte quelques vues nouvelles. Assurément M. Erwin Panofsky, doté d'une forte personnalité, d'une intelligence pénétrante et d'une science encyclopédique, ne pouvait manquer de révéler de nouveaux aspects du problème. Cet auteur affectionne les idées générales et a réalisé le paradoxe d'être parvenu à se spécialiser tout en gardant de l'intérêt pour des sujets très divers. Faut-il pour être savant se mettre un bandeau sur les yeux et ne l'enlever que devant quelques sujets strictement limités?

Le style de l'ouvrage est original, et extrêmement vivant. Parlant de l'influence de l'école flamande, l'auteur dit avec humour: L'Allemagne et la France furent conquises par des troupes de choc entraînées dans le camp du maître de Flémalle et de Jean van Eyck, inondées par la masse de l'armée des Rogériens et tenues par la force d'occupation des post-rogériens.

Cette phrase constitue tout un programme. Elle établit la dualité initiale de la peinture flamande. Les deux fondateurs sont: le maître de Flémalle et Jean van Eyck, son cadet. A vrai dire, si Campin est l'aîné de Jean van Eyck, il n'était probablement pas celui d'Hubert. Or l'auteur ne conteste pas l'existence d'Hubert. Effectivement le peintre tournaisien nous fait bien l'effet d'avoir eu à chercher sa voie et dans plus d'un domaine. Le choix de ses thèmes iconographiques témoigne de tâtonnements et d'archaïsmes, comme la sage-femme dans la Nativité de Dijon. Dans la scène de l'Annonciation de Dijon, il représente le mystère de l'Incarnation du Christ sous la forme d'un petit enfant descendant sur terre sur un rayon. Ce thème du XIVe s. fut sévèrement condamné comme susceptible d'être interprété en opposition au dogme de la maternité divine de la Vierge Marie. D'autre part, l'auteur a rédigé son ouvrage avant d'avoir connu la nouvelle thèse de M. Léo van Puyvelde, attribuant le triptyque d'Annonciation d'Aix en Provence à Robert Campin, et il faut reconnaitre que cette théorie relève singulièrement le rang à accorder au maître tournaisien. Certes nous n'en serions pas à chercher le véritable ncm du Maître de Flémalle, s'il avait atteint chez ses contemporains la célébrité de Jean van Eyck que B. Fazio qualifiait peu après 1450 de

nostri saeculi pictorum princeps, mais le Tournaisien a connu une autre forme de gloire. On lui a fait très rapidement des emprunts dans tous les pays et ces emprunts sont plus éloquents que les éloges les plus enthousiastes.

Au cours d'une deuxième phase, l'école flamande trouve sa parfaite unité, parce qu'elle devient entièrement rogérienne, Van der Weyden ayant recueilli le double héritage de Roger Campin et des van Eyck. Comparer les élèves de Roger à la masse d'une armée indique que Thierry Bouts, Memling et autres ne se rangent déjà plus parmi les créateurs de tout premier plan et leur art ne sera pas étudié d'une façon approfondie dans l'ouvrage. D'ailleurs l'auteur se défend d'avoir envisagé l'école au complet. Il a conçu un triptyque Flémalle- van Eyck-Van der Weyden. Si notre collègue M. Delaissé a parlé à bon escient d'une « somme », cet hommage est pleinement mérité, mais ne change pas les intentions de l'auteur. Cependant, pour notre part, nous éprouvons le sentiment d'une légère injustice à l'égard d'Hugo van der Goes auquel on ne peut contester le rôle de novateur, au moins dans le domaine de la sensibilité artistique. Roger Campin et Jean van Eyck ont été des réalistes, mais van der Goes est parvenu à ajouter un sentiment nouveau à l'expression de la vie réelle.

Serait-il possible de ne pas sourire devant la rosserie spirituelle de l'expression: les forces d'occupation des post-rogériens visant des peintres comme Gérard David et tant d'autres cachés sous des dénominations, Maître de ceci ou Maître de cela.

Chaque page de l'ouvrage trahit un humaniste auquel il répugne d'établir des cloisons étanches. Ainsi quand nous cherchons les antécédents de nos primitifs, nous limitons nos investigations aux anciens Pays-Bas et à la France. M. Panofsky agit en Européen et va s'informer jusque dans la Bohème, en Autriche, en Allemagne, en Suisse et en Espagne quand on ne cherchait avant lui que dans l'école de Paris. Certains transferts d'œuvres de cette dernière à d'autres écoles feront parfois scandale, mais l'art cosmopolite du XIV[e] siècle est une réalité indiscutable et l'auteur pourrait avoir raison, si pas dans tous les cas, au moins dans beaucoup d'entre eux.

Jean Squilbeck

M. MAUQUOY-HENDRICKX, *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck.* Catalogue raisonné. Mémoire de l'Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Bruxelles 1956, 1 volume de texte (383 pp.) et 1 album de planches.

Madame Mauquoy, conservateur adjoint au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale, a consacré de longues années à réunir l'énorme documentation grâce à laquelle elle a pu réaliser une remarquable étude de l'Iconographie de Van Dyck.

Le travail de Fr. Wibiral, publié à Leipzig en 1877 était un excellent point de départ mais des précisions nouvelles et d'importantes découvertes ont permis à l'auteur de développer et d'approfondir le sujet.

Il s'agit d'un ouvrage scientifique, un outil de travail indispensable dans toutes les grandes collections publiques ou privées. On peut faire confiance à la sûreté de la méthode qui s'appuie uniquement sur les données historiques ou techniques, sans accepter les notions trop peu rigoureuses, telles que le critère de beauté. De nombreuses questions se posent mais il n'est pas toujours possible d'y répondre. Dans cette série de portraits comportant à l'origine quatre-vingt pièces, on ne peut déceler avec certitude quels furent les prototypes : dessins, esquisses, grisailles, peintures. Les modèles illustres, princes et généraux, hommes d'état et savants, artistes et amateurs, n'ont pas toujours posé pour l'artiste, cela rend la question de chronologie encore plus difficile. Une date certaine est celle de la gravure de Digby pour laquelle Van Dyck demande, par lettre, une légende au savant Franciscus Junius en date du 14 août 1636. Pour le reste, les indications rares et incomplètes ne peuvent être utilisées qu'avec circonspection. Il est possible que l'entreprise ait été interrompue par la mort du

maître (1641). A une époque qui n'est pas déterminée avec précision, Van Dyck avait exécuté quelques eaux-fortes originales (une vingtaine en tout) qui furent tirées à un nombre fort limité d'exemplaires, entre 1632 (date établie grâce aux filigranes) et 1644. Quelques autres, dont l'attribution est douteuse, de même que les copies et les falsifications, sont analysées avec soin afin d'étayer la conviction du lecteur.

Déjà du vivant de Van Dyck les portraits, gravés au burin, constituent une série de quatre-vingts pièces éditées par Martin Van den Enden. Cet ensemble n'est pas homogène: les légendes sont de plusieurs types et la diversité des formats reste sensible malgré l'unification imposée par l'édition. La série se présente sous cet aspect en deux éditions.

Ensuite, c'est l'éditeur Gillis Hendricx qui, ayant acquis les cuivres, y ajoute, en frontispice (daté de 1645), l'auto-portrait à l'eau-forte nanti d'un entourage au burin, une quinzaine d'eaux-fortes originales souvent retravaillées au burin et quelques autres portraits. Cet ensemble est connu sous le nom de Centurie. D'autres ajoutes vont encore enrichir la collection dont le succès est prouvé par de multiples éditions au 17e et au 18e siècle.

A l'introduction, succède un chapitre essentiel consacré à la description des états de chacun des portraits. Mme Mauquoy y décrit méthodiquement toutes les modifications apportées sur les cuivres, tant dans les portraits eux-mêmes que dans les légendes qui varient au cours des éditions. Ceci implique une prospection systématique de toutes les collections, publique ou privées, où sont conservées les épreuves des états rares, ainsi que des états inachevés ou avant la lettre. Grâce à ces patientes recherches, l'auteur est parvenu à reconnaître jusqu'à seize états pour un portrait (no 185. Philippe Le Roy, baron de Broechem).

Le problème des filigranes est d'une importance capitale car ils permettent de dater les épreuves avec une précision suffisante et facilitent la détermination des états difficiles à distinguer et le dépistage des falsifications et des faux. L'auteur s'est attaché à développer considérablement les exemples connus à ce jour: trois cent cinquante filigranes sont ainsi étudiés, classés et datés. Ils sont reproduits en de bonnes illustrations au trait qui rendront de grands services aux chercheurs. Ces figures complètent l'ensemble considérable des planches qui reproduisent les portraits eux-mêmes. L'abondance et la richesse de cette illustration, la qualité des reproductions judicieusement choisies contribuent à mettre cette vaste étude sur l'Iconographie de Van Dyck à un niveau qui dépasse de beaucoup tous les travaux antérieurs.

Pour apprécier la valeur réelle de cet ouvrage magistral, il faut être spécialiste et les recherches dans le domaine de la gravure exigent que celui qui s'y consacre soit familiarisé avec tous les aspects techniques. La précision des descriptions, l'acuité de la vision, l'étendue des connaissances se conjugent avec une grande sobriété, une probité pointilleuse, une modestie parfaite. On ne saurait assez louer le patient effort qui a permis à Madame Mauquoy de réaliser un ouvrage capital qui fait honneur à la science belge.

S. S.

Nathalie SCHEUER-RAPS, *Déodat del Monte, son temps, sa vie, ses œuvres.* André de Rache, Aalter, 1956, 85 pages de texte, 16 planches.

L'étude que Madame Scheuer-Raps consacre au premier élève de Rubens a le grand mérite de jeter une lumière nouvelle sur la carrière et l'œuvre encore mal connues de cet artiste qui, sans avoir de génie, fit montre cependant d'un bon talent pictural.

Après avoir analysé les aspects culturels qui se manifestent aux XVIe et XVIIe siècles en Italie, en France, en Hollande, dans les pays germaniques, en Espagne et enfin à Anvers, l'auteur nous retrace les faits et gestes principaux de la vie d'Atheodatus van der Mont dit Déodat del Monte, né à Saint-Trond en 1582 et mort à Anvers en 1644. Celui-ci, avant

même d'avoir acquis sa maîtrise, accompagne Rubens en Italie en 1600 et reste son fidèle élève jusqu'en 1608 lorsque, rentré à Anvers, il obtient son admission dans la gilde de Saint-Luc et s'établit à son propre compte. Après avoir rempli les fonctions de peintre, architecte et conseiller à la cour du duc de Neubourg, dans le duché du Palatinat, Déodat del Monte fut attaché comme ingénieur à la personne de Philippe IV, roi d'Espagne, qui le gratifia d'une rente viagère.

Voici comment Mme Scheuer-Raps caractérise son talent pictural: « Chez del Monte la flamme de l'imagination créatrice est remplacée par la froideur de la raison, il ne sera jamais un peintre moderne rompant avec une tradition; son dessin reste précis, sa palette est sage sans couleurs heurtées, sa mise en page est bien ordonnée, tout son travail est l'œuvre d'un artisan du pinceau...», « les tons froids dérivés du brun, du gris, du bleu forment toute sa gamme. Parfois quelques coups de brosse imprégnés de rouge y font résonner une note vive. Malgré l'apparente pauvreté de son colori, les tableaux de del Monte ne sont pas ternes car il a gardé de son séjour en Italie le souvenir de la lumière...».

Passant ensuite à l'examen des œuvres de l'artiste, dont on possède un bon portrait, gravé par Luc Vostermans (Vorsterman) d'après un tableau de Van Dijck, l'auteur signale d'abord trois tableaux dont l'existence est révélé par les archives, mais qui ont disparu : il s'agit d'une part d'une « Adoration des Mages » au couvent des Chanoinesses Falcontines d'Anvers et, d'autre part, de deux œuvres que lui commandèrent les Jésuites: une «Adoration des Bergers » pour leur sodalité et un « Portement de Croix » pour un des autels de l'église Saint-Charles-Borromée.

Au catalogue des œuvres attribuables à del Monte, l'auteur inscrit les tableaux suivants: la « Transfiguration » recueillie par le musée de Nancy et due probablement à la collaboration en Italie de Rubens et de son élève; la « Transfiguration » appartenant au Musée d'Anvers et que l'artiste peignit pour orner l'épitaphe du chanoine Trogney à la cathédrale; l'«Adoration des Bergers » au Musée Van der Kelen Mertens à Louvain, œuvre portant les signatures de Jean Cossiers et de Déodat del Monte; la « Déposition de Croix » à l'église de Munsterbilzen, signée par l'artiste et datée 1623; le portrait équestre du duc palatin Wolfgang-Guillaume. Des descriptions et des commentaires accompagnent toutes ces mentions.

Se basant sur des données précises, l'auteur propose en outre d'attribuer à Déodat del Monte un grand tableau avec portraits de famille, ayant figuré à l'exposition qui eut lieu à Paris en 1953 et qui s'intitulait « le Portrait dans l'Art flamand de Memling à Van Dijck ». Des raisons notoires et notamment la présence d'un sceau aux armoiries des familles Lunden-Carpentier, que des liens unissaient aux Rubens et aux Van der Mont, permettent de songer également à del Monte comme auteur d'un tableau représentant les ruines du Colisée.

L'importante contribution de Mme Scheuer-Raps est rédigée dans un style coloré, où interviennent beaucoup de détails pittoresques.

Signalons quelques rares fautes d'impression, sans importance d'ailleurs, comme « Coomons » pour « Coomans » (p. 13), « XVIIIe s. » pour « XVIIe s. » et « porcelaine » pour « faïence » (p. 19), « en buste » pour « en torse » (p. 44), « Van der Kelen-Martens » pour « Van der Kelen-Mertens » (p. 50), « traversin » pour « travertin » (p. 76). A la page 21 il semble aussi y avoir une petite confusion lorsqu'il est dit qu'« au début du XVIe siècle Anvers traverse une période de troubles » (il s'agit évidemment de la seconde moitié du XVIe s.), et que sous Albert et Isabelle « le port d'Anvers retrouve sa grande activité » (alors que l'Escaut était bloqué). Ces détails n'infirment nullement la valeur des données qu'apporte la contribution scientifique proprement dite et très fouillée de Mme Scheuer-Raps.

J. Helbig

Kunstgeschiedenis der Nederlanden, van het einde van de zestiende eeuw tot onze tijd in Zuid-Nederland. Onder redactie van Prof. Dr. J. DUVERGER en met medewerking van Dr. A. VAN DER BOOM, Ad. JANSEN, Prof. Dr. P. DE KEYSER, Prof. Dr. L. LEBEER, Dr. R. VAN LUTTERVELT, G. MARLIER, Prof. Dr. J. MULS, Dr. A. STUBBE, wijlen Prof. Dr. A. VERMEYLEN, Mej. Dr. J. VERSYP en J. VAN DE VOORT. Deel III, derde uitgebreide druk, 1956, Utrecht, W. De Haan N.V.; Antwerpen, Brussel, Gent, Leuven, N.V. Standaard Boekhandel, 430 pages, 241 figures.

Par la publication de ce volume se trouve complétée la série des trois tomes formant, sous le titre général de « Kunstgeschiedenis der Nederlanden van de Middeleeuwen tot onze tijd » (1), une excellente synthèse de l'extraordinaire épopée artistique qui s'est déroulée depuis le moyen âge jusqu'à nos jours sur le territoire des anciens Pays-Bas. Le tome III, analysé ici, concerne l'art en Belgique de la fin du XVIe siècle jusqu'aux temps actuels.

Dans le premier chapitre, le Professeur Dr. J. Duverger trace de façon très vivante les grandes lignes de l'activité artistique dans les Pays-Bas méridionaux aux XVIIe et XVIIIe siècles. Combien surprenante nous apparaît l'abondance de la production baroque dans une période si bouleversée au point de vue politique, tandis que le calme relatif qui suit le traité d'Utrecht coincide à une certaine anémie de la sève artistique autonome. D'intéressants aperçus nous renseignent au sujet des artistes, de l'évolution de l'enseignement artistique, des collections d'œuvres d'art et de leur commerce.

L'important chapitre concernant la peinture au XVIIe siècle dans les Pays-Bas méridionaux est assumé par le Dr. A. Stubbe. Il débute par la mise en lumière du contraste qui distingue l'art d'Otto Venius et autres Romanistes de celui du Baroque flamand, qu'inaugure le génie de Rubens et qui se manifeste déjà pleinement à Anvers dans son célèbre tableau de l'Erection de la Croix. La vie et l'activité artistique du maître sont décrites et analysées en une vingtaine de pages substantielles. Après avoir étudié l'art d'Antoine Van Dijck, qui forme « le chaînon entre l'héroïsme viril du Baroque et l'élégance féminine du Rococo », et le génie de Jacques Jordaens, essentiellement bourgeois et plébéen, l'auteur passe en revue les différents groupes de peintres de genre, de fleurs, de paysages, etc., qui appartiennent à l'école flamande du XVIIe siècle.

Au chapitre suivant, le Professeur Dr. P. de Keyser résume en une dizaine de pages les aspects de la peinture belge au XVIIIe siècle et rappelle en terminant la constatation d'Henri Pirenne qu'à cette époque « il y avait encore des artistes en Belgique, mais plus d'art belge ».

Grâce à sa longue expérience de spécialiste, le Professeur Dr. L. Lebeer nous oriente avec sûreté dans le domaine si encombré de la gravure, dont le rôle assujeti plus ou moins servilement à son modèle est illustré par le conflit entre Rubens et Vorsterman.

De son côté, M. Ad. Jansen nous fait profiter de sa grande compétence en la matière, pour nous guider avec méthode dans le dédale, non seulement de la sculpture proprement dite, mais aussi de ses multiples applications dans le mobilier d'église: stalles, jubés, bancs de communion, chaires de vérité, confessionnaux et buffets d'orgues. Au point de vue de l'évolution du style, il distingue l'époque de transition, l'époque baroque (vroeg-, hoog- en laat-barok), le pré-classicisme, le rococo et la tendance classique. Il réserve des rubriques spéciales à l'école malinoise et au travail de nos sculpteurs à l'étranger.

Les aspects principaux de l'architecture dans les Pays-Bas méridionaux sont mis en lumière, dans le chapitre VI, par le Dr. R. van Luttervelt. Au début du XVIIe siècle l'ar-

(1) Voir comptes rendus des tomes I et II dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1955, pp. 118 et 260.

chitecture ogivale, que n'avait pu refouler l'influence de la Renaissance, était encore de mode. Ce fut Wensel Cobergher qui, à son retour d'Italie, inaugura une nouvelle période. Parmi les églises baroques de Belgique, celle de Saint-Charles d'Anvers se classe comme la plus importante. Vers la fin du XVIIe siècle le paladianisme classique, venu de Hollande, s'introduisit dans nos provinces.

Au Professeur Dr. J. Duverger et au Dr. J. Versyp incombait la rédaction du redoutable chapitre concernant les industries d'art. Tout le monde sera d'accord pour reconnaître qu'il est plus malaisé d'écrire l'histoire de nos arts industriels que celle de nos beaux-arts. Dans le présent ouvrage, la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure se trouvent réparties entre plusieurs auteurs, assumant chacun leur spécialité propre, tandis que les multiples disciplines des industries d'art sont toutes, sauf le vitrail, à charge d'une seule paire d'auteurs. Or, comme le dit justement le Professeur Duverger, « onze kennis van de kunstnijverheid in de besproken tijdspanne blijft zeer beperkt en zeer oppervlakkig ». C'était donc presque une gageure de retracer, de façon condensée et précise, les principaux aspects de l'évolution de nos arts industriels aux XVIIe et XVIIIe siècles. On peut dire que les auteurs, faisant preuve d'érudition encyclopédique, y sont parvenus avec un succès à peu près égal dans chacune des disciplines étudiées.

On s'étonnera peut-être de ce que, pour la broderie, quatre pages environ sont consacrées aux temps antérieurs au XVIIe siècle, tandis qu'une page et demie à peine s'occupe de l'époque visée par le titre du chapitre: « De Kunstnijverheid in de zeventiende en in de achtiende eeuw ». Les études substantielles qui suivent nous renseignent au sujet de la dentelle, des toiles damassées, des tissus de soie, des tapis et des tapisseries. Une contribution assez longue est réservée à l'orfèvrerie, vu son importance particulière au XVIIe siècle dans nos régions. L'étain, le plomb, le fer et le cuivre sont traités séparément. Une page est consacrée au verre et une autre à la numismatique. Quant aux six pages concernant la céramique, elles forment dans leur ensemble une synthèse bien charpentée. Signalons cependant qu'elles contiennent quelques fautes d'impression et certaines données sujettes à caution.

Ainsi, il faut lire « stile compendiario » au lieu de « stile compendario », « Chicaneau » au lieu de « Chiconeau », « Lecreux » au lieu de « Levreux ». C'est en 1751 et non en 1752 que Peterinck fonda sa porcelainerie: il obtint en effet son octroi le 3 avril 1751, tandis que sa manufacture reçut le titre d'« impériale et royale » le 7 août 1752. C'est évidemment par erreur que la légende de la figure 20 fait état de la manufacture de Monplaisir, qu'elle situe à Etterbeek.

Dire que le « stile compendiario » et le « raffaelesche decor » sont caractéristiques de la céramique du XVIIe siècle dans les Pays-Bas septentrionaux, c'est dépasser la vérité car ces décors ne se présentent que dans un groupe fort restreint appartenant à cette céramique.

A en croire les auteurs, une série de petits ateliers produisaient à Bruxelles au début du XVIIIe siècle de la « faïence stannifère à réminiscences delftoises ». Il serait intéressant de savoir quelles sont ces manufactures. N'y a-t-il pas confusion avec les fabriques de poterie commune citées par Dansaert (Blompot, etc.) ? On ne voit guère, d'autre part, dans la faïence bruxelloise du XVIIIe siècle, ces « nombreuses scènes galantes » (talrijke liefdescènes), qui allient à la mode française l'esprit baroque flamand.

En disant qu'on fabriquait déjà en 1670 de la céramique (aardewerk) à Tournai, on reste en dessous de la vérité, puisque cette fabrication y était bien antérieure. Le mot faïence (gleiswerk, plateelwerk ou fayence) eut été plus précis. D'autre part, le mot « fijne faïence », appliqué à certains produits de Peterinck est équivoque: s'agit-il de « faïence fine » dans le sens français actuel de cette expression, ou de « faïence japonée », c'est à dire à décor polychrome délicat, inspiré initialement de l'Extrême-Orient?

En ce qui concerne la faïence liégeoise, les auteurs ne semblent pas tenir compte des observations d'E. Gadeyne, qui écrit notamment les phrases péremptoires suivantes: « on continua à vendre et acheter, comme étant de chez nous, ces nombreuses faïences dans le style de Strasbourg...» (p. 9); « Quant à l'art de reconnaître les faïences liégeoises: terre rosée, transparence rosée au travers de l'émail,... il ne peut rien en subsister, ces caractères étant communs à bien des productions » (p. 103).

Donner la même importance de citation d'une part à Luxembourg et d'autre part à Courtrai et à Louvain, c'est travestir la vérité, car la manufacture de Septfontaines à Luxembourg fut la plus importante et la plus influente de toutes les faïenceries fondées au XVIIIe siècle dans les anciens Pays-Bas, tandis que celles de Courtrai et de Louvain n'ont eu aucun rayonnement et n'ont guère laissé de trace. Un rappel des terres cuites flamandes, dites de Thourout, eut été souhaitable.

Moins d'un an après leur entrée à la manufacture de Schaarbeek, Cretté et Bommer abandonnèrent leur patron. « Deze laatste », lisons-nous, « richtte te Brussel een zelfstandig bedrijf op ». D'après le contexte, il s'agirait du patron ou de Bommer. Or, en fait, c'est Cretté qui s'installa à son propre compte à Bruxelles. C'est en 1818 et non en 1815 que Faber s'associa à Windisch pour fonder la manufacture d'Ixelles. Jusqu'alors il s'était borné à peindre sur des porcelaines blanches importées. Signalons enfin que la bacchante en biscuit d'Etterbeek ne fait plus partie de la collection Maskens, mais appartient actuellement à la Comtesse de Kerchove de Denterghem.

Dans la bibliographie, qui n'est pas répartie par disciplines, on chercherait en vain plusieurs ouvrages essentiels concernant l'histoire de la céramique en Belgique, comme celui de Soil de Moriamé et Delplace de Formanoir sur la porcelaine de Tournai, celui de Lowet de Wotrenge sur la porcelaine de Bruxelles et celui de G. Dansaert sur la faïence bruxelloise.

Les quelques remarques qui précèdent ne portent évidemment que sur des détails secondaires. Elles n'affectent pas l'ensemble du chapitre, dont la rédaction se base sur une science consommée d'un sujet extrêmement complexe.

C'est un plaisir de lire un chapitre comme celui où le Dr. A. van der Boom analyse les caractères et les manifestations de l'art du vitrail au XVIIe siècle dans les Pays-Bas méridionaux et septentrionaux. Saisissant de suite les données saillantes de l'exposé, le lecteur les assimile facilement et sa mémoire ne doit pas faire l'effort surhumain de retenir un tas de détails secondaires.

Dans le tableau qu'il brosse, avec beaucoup de verve d'ailleurs, de la Belgique depuis 1830, le Dr. A. Stubbe ne déborde-t-il pas un peu le domaine spécifique de l'histoire de l'art, en associant intimement à celle-ci les luttes d'émancipation culturelle et linguistique du peuple flamand? Celles-ci ont-elles aiguillé en Belgique le mouvement des écoles des XIXe et XXe siècles vers le réalisme, l'impressionisme, le symbolisme, l'expressionisme, l'art abstrait, etc., ou n'ont-elles pas eu plutôt le simple rôle d'un tonique et d'un stimulant? Axer sur elles son exposé semble donc, de la part de l'auteur, forcer la note. Personne ne reprochera au Dr. Stubbe d'exprimer avec brio son opinion personnelle au sujet du flux culturel belge après 1830. Si son éloquence est généralement persuasive, il est permis toutefois de ne pas toujours le suivre dans ses conclusions. Il n'est peut-être pas si sot, par exemple, de trouver dans les magies picturales d'un Henri de Braekeleer un truchement plus fidèles des chaleurs de l'âme flamande que dans les masques d'un James Ensor, magnifiés par un aéropage d'esthètes interlopes.

Avec une grande objectivité le Professeur Dr. A. Vermeylen nous retrace, dans le chapitre X, les principaux aspects de la peinture belge à partir de 1830. Lui faisant suite, M. G. Marlier reprend le même sujet à partir de 1914 et traite successivement de l'école de Lathem-Saint-Martin, de l'Expressionisme flamand et des autres tendances picturales jusqu'à celles qui se manifestèrent en Belgique pendant et même après la guerre de 1940.

Enfin, la sculpture en Belgique aux XIXe et XXe siècles est analysée par le Professeur Dr J. Muls, l'architecture et les Industries d'Art le sont par M. J. Van de Voort et la Gravure par le Professeur Dr L. Lebeer.

L'ouvrage se termine par un registre alphabétique des noms de personnes et des matières, englobant les trois tomes. Ainsi se trouve parachevée la troisième édition élargie de cette remarquable Histoire de l'Art, s'étendant à tout le territoire des anciens Pays-Bas, du moyen âge jusqu'à nos jours.

J. HELBIG

TABLE DES MATIÈRES DU TOME XXV (1956)
INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XXV (1956)

ARTICLES — BIJDRAGEN

CHRONIQUE - KRONIEK

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES – WERKEN

ERRATUM : Revue 1955, p. 235, note 2 (Article de M. O. le Maire) au lieu de « Légendes d'Herkenbald (terminé en 1520) lire « terminé en 1513 ».